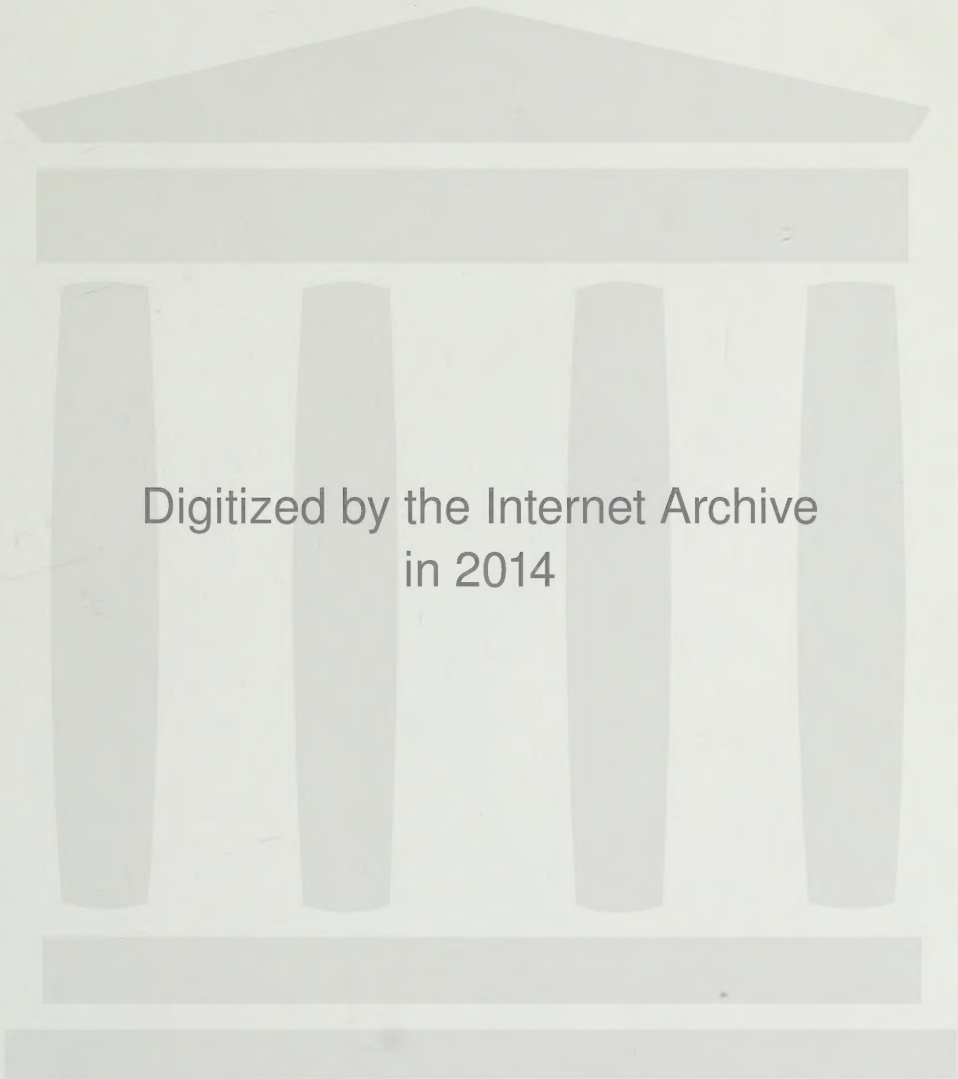
Ulrich Middeldorf


Digitized by the Internet Archive
in 2014

https://archive.org/details/michelcolombeetl00vitr

MICHEL COLOMBE

ET LA

SCULPTURE FRANÇAISE

DE SON TEMPS

PAR

PAUL VITRY

DOCTEUR ÈS LETTRES

ATTACHÉ DES MUSÉES NATIONAUX

PARIS

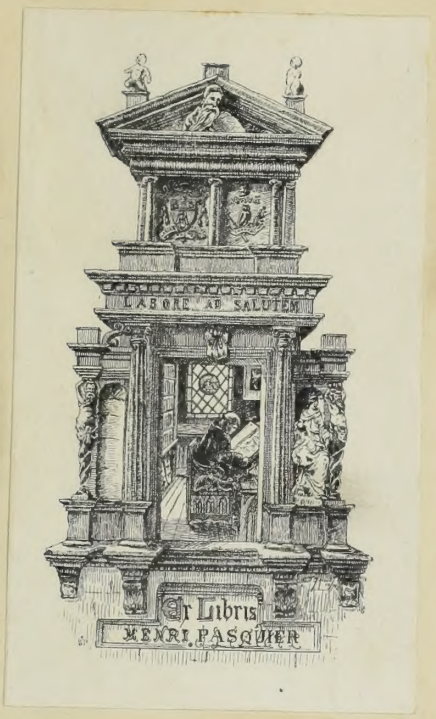
LIBRAIRIE CENTRALE DES BEAUX-ARTS

13, Rue Lafayette, 13

1901

109
5

H. Pasquier



MICHEL COLOMBE

ET LA

SCULPTURE FRANÇAISE

DE SON TEMPS

MACON, PROTAT FRÈRES, IMPRIMEURS.

VIERGE D'OLIVET

(Marbre)

Musée du Louvre

MICHEL COLOMBE

ET LA

SCULPTURE FRANÇAISE

DE SON TEMPS

PAR

PAUL VITRY

DOCTEUR ÈS LETTRES

ATTACHÉ DES MUSÉES NATIONAUX

PARIS

LIBRAIRIE CENTRALE DES BEAUX-ARTS

13, Rue Lafayette, 13

—

1901

A M. HENRY LEMONNIER

PROFESSEUR D'HISTOIRE DE L'ART

A LA FACULTÉ DES LETTRES DE L'UNIVERSITÉ DE PARIS

INTRODUCTION

Lorsqu'on étudie l'histoire de la sculpture française du moyen âge, on est obligé de parler beaucoup plus d'écoles et d'ateliers que d'artistes. Lors même qu'un nom nous est révélé par quelque document d'archives, nous ne trouvons là qu'une lueur passagère qui laisse tout le reste de la carrière du maître dans l'obscurité la plus complète. Quelques mentions retrouvées dans des comptes, quelques paiements, quelques faveurs accordées, nous aident parfois à reconstituer une façon de biographie, mais bien sommaire.

Il semble, à ne considérer que la façon dont on parle couramment de *Michel Colombe*, que nous soyions infiniment mieux renseignés sur son compte et que nous arrivions vraiment avec lui à un de ces artistes dont la personnalité nous est entièrement connue et la vie racontée tout au long par quelque Vasari. Ainsi l'on nous parlera de ses origines, de son tempérament ethnique, de sa vocation précoce, de son éducation première, de ses voyages, des leçons qu'il a pu recevoir près de tel grand maître de l'époque précédente, des influences d'école « auxquelles il a voulu se soustraire » en quittant telle résidence, et des progrès enfin qu'il a fait faire à la sculpture en transformant l'art de Claus Sluter, absolument comme si l'on parlait du chemin parcouru de Rude à Carpeaux, de Carpeaux à Rodin, et comme si l'histoire de notre art du xv^{e} siècle pouvait s'écrire par une suite de monographies juxtaposées.

Il y a dans tout cela une grande part d'imagination ; nous le verrons en étudiant et en critiquant de près les textes sur lesquels on appuie toute cette prétendue biographie. Il y a surtout une conception très fausse de la façon dont évolue notre art français. L'artiste du moyen âge (et pour nous Michel Colombe, né vers 1431, appartient encore à cette époque) n'a pas cette individualité nette et tranchée que nous sommes habitués à chercher ailleurs. Il appartient par toutes sortes de liens au milieu artistique dans lequel il grandit et se développe. Il ne rompt jamais brusquement avec la tradition, et son

génie, si novateur qu'il puisse être, ne s'affirme que lentement et parallèlement à toute une série de créations analogues. Il n'en a jamais été du reste autrement, aussi bien dans l'antiquité que dans les temps modernes, à toutes les grandes époques où l'art a su garder son unité, où chaque artiste ne s'est pas cru obligé, dans un effort exaspéré d'individualisme, d'avoir une formule, un *art* à lui.

Les renseignements précis que nous possédons sur la carrière de Michel Colombe sont assez nombreux. Ils ont été mis au jour depuis longtemps par *Le Glay*, *B. Fillon*, *Lambron de Lignim*, etc., dans une série de publications dont on trouvera la liste dans notre *Bibliographie*. Mais ils ont été de plus mainte fois repris et commentés, souvent même avec un esprit critique insuffisant. Michel Colombe est presque devenu un « artiste célèbre » autour du nom duquel on a échafaudé des biographies, des éloges académiques, même des romans. L'étude que Léon Palustre lui a consacrée en 1884 dans la *Gazette des Beaux-Arts* est assez mesurée et assez précise. Elle offre pourtant des lacunes ou des insuffisances sur certains points. Elle présente surtout un peu trop le caractère monographique qui nous paraît devoir être évité en la matière. Mais il faut se défier presque autant de l'« éloge » de M. Rouillet que du « roman historique » de M. Pitre-Chevalier repris en 1894 par M. Vibert et enrichi d'illustrations qui nous montrent Michel Colombe s'entretenant avec Anne de Bretagne ou travaillant dans son atelier avec ses élèves.

Nous n'avons pas ici de révélation nouvelle à apporter sur Michel Colombe et son entourage. Nous nous efforcerons de remettre au point les documents antérieurement publiés et d'en tirer une notion aussi juste et aussi précise que possible de ce que furent la carrière et le rôle artistique du maître et de ses élèves. Mais nous n'avons nullement l'intention de nous borner à faire une *monographie* de Michel Colombe. Nous estimons que ce serait là une besogne artificielle et assez superflue. Nous prétendons essayer d'expliquer, en le rapprochant de l'ensemble de la production contemporaine, le caractère de l'œuvre de ce « tailleur d'images », essayer de montrer son rôle et celui de l'école à laquelle il appartient dans l'ensemble de l'art français. En effet, si, par tout ce que nous entrevoyons de sa carrière et de son œuvre, Michel Colombe dut être un très grand artiste, s'il dut avoir, de son temps même, une réputation qui le mit hors de pair, il n'apporta pas sans doute, à proprement parler, une formule nouvelle ; il subit au contraire cette formule telle qu'elle s'imposait à l'esprit de tous ses contemporains et se répandait un peu par toute la France vers le même temps que lui-même s'installait à Tours.

Aucune étude d'ensemble de l'école de sculpture qui fleurissait en France, et particulièrement en Touraine, au moment où apparut Michel Colombe et pendant toute la période où se déploya son activité artistique, n'a encore été tentée complètement. Le marquis de Laborde avait bien annoncé pour le tome II de sa *Renaissance des arts* une partie intitulée *l'École de Dijon et l'École de Tours*, mais cette partie ne fut jamais écrite et nous n'avons jusqu'ici que des chapitres d'histoires générales ou des tableaux sommaires, comme ceux qu'ont tracés M. Ch. de Grandmaison en tête de ses *Documents inédits pour servir à l'histoire des arts en Touraine*, ou le Dr Giraudet en tête de ses *Artistes tourangeaux*. Il faut y joindre aussi le chapitre brillant, mais un peu téméraire en ses conjectures, inséré par M. l'abbé Bossebœuf dans son beau livre sur *Amboise*.

Pour déterminer le caractère du milieu où parut Michel Colombe, il eût semblé naturel d'étudier simplement, autour du maître, l'école locale dont il fut le plus illustre représentant, l'école tourangelle[1]. Mais, de même que nous avions déjà renoncé à faire une simple monographie de l'artiste, nous avons reconnu que c'eût été là encore limiter peut-être un peu étroitement notre sujet et nous avons dû nous résoudre pour plusieurs raisons à élargir notre champ d'observation.

Nous avons choisi pour cadre de notre enquête non la région de Tours, ou même l'ancien duché de Touraine, mais une région beaucoup plus vaste, que nous allons définir et que nous appellerons la *région de la Loire*.

Nous dépasserons même cette région de la Loire pour faire à chaque étape de notre étude une espèce de revue de ce qui se passe dans les différentes provinces ; nous essayerons de nous tenir en contact avec l'ensemble de la production française, et nous noterons les manifestations de l'art contemporain qui peuvent servir, soit à expliquer par leur analogie le caractère des œuvres que nous étudierons, soit à nous montrer l'influence que celles-ci purent exercer autour d'elles. Nous chercherons à déterminer ainsi la véritable place d'un artiste comme Michel Colombe dans l'art français tout entier.

La Touraine en effet[2] n'a jamais été, semble-t-il, un pays très fermé, ni d'un caractère, même géographique, très net et très distinct. C'est seulement

1. On a souvent regretté l'absence d'études de cette nature : ce n'est en effet que lorsqu'un grand nombre de ces enquêtes régionales auront été faites que l'on pourra aborder avec fruit l'étude de l'ensemble de l'art français.

2. Elle correspondait à peu près aux limites actuelles du département d'Indre-et-Loire. Les neuf dixièmes de ce département appartiennent à la Touraine ; une petite partie de l'ancienne Touraine est comprise aujourd'hui dans le département du Loir-et-Cher.

à des nuances à peine sensibles que l'on s'aperçoit, en parcourant la vallée de la Loire, que l'on a quitté le Blésois ou le Vendômois pour la Touraine, la Touraine pour le Poitou ou l'Anjou. Il faut, pour s'en rendre compte, être devenu familier avec le pays tourangeau et en avoir pénétré le charme intime. Cependant, dans cette vaste région dont la Touraine est le centre et comme le cœur, des plateaux arides plus étendus rejoignent vers l'est les plaines de la Beauce ou celles de la Sologne; les vallées sont de ce côté moins accusées et moins verdoyantes; vers l'ouest au contraire le terrain devient plus coupé, plus couvert, plus mouvementé, notamment dans le Bocage ou dans le Maine; le paysage prend un aspect plus puissant et plus rude. Mais, des plaines d'Orléans, de Beaugency et de Chartres aux premiers granits de Bretagne, vers Segré ou Châteaubriant, des collines du Perche ou de la Normandie à celles où meurent les dernières ramifications du Massif central, c'est bien à peu près la même nature que l'on retrouve avec des horizons modérés et calmes, un climat doux et tempéré, sous un ciel légèrement voilé.

En son milieu, cette région est traversée par cette belle et large vallée où s'étale sur ses bancs de sable la Loire lente et capricieuse. Sur la rive droite, de petites vallées accessoires s'enfoncent, celles de la Cisse, de la Ramberge, de la Brenne, de la Choisille, par exemple, plus gracieuses et plus douces, avec leurs saules et leurs peupliers rangés dans des prairies d'un vert pâle, leurs villages blancs demi cachés dans les feuillages légers, coins de paysages intimes qui contrastent par leur grâce et leur fraîcheur avec la sécheresse des plateaux voisins et l'ampleur des perspectives majestueuses de la grande vallée. Au sud, les vallées du Cher, de l'Indre et de la Vienne, un peu plus larges et rappelant parfois celle de la Loire, offrent encore mille aspects de nature aimables et attirants. Ce n'est pas un pays gras et d'une fertilité exubérante comme la Normandie et la Bourgogne, mais c'est loin d'être un pays pauvre; c'est un pays de culture moyenne, qui doit avant tout sa prospérité aux vignobles dont sont couverts ses coteaux et une partie de ses plaines, et à son vin léger, dont le goût subtil a quelque chose aussi des qualités du pays et de la race.

Avec Tours en son milieu, cette *région de la Loire* comprendrait donc à peu près vers la périphérie, Orléans, Châteaudun, Le Mans, Angers, Poitiers et Bourges.

Politiquement, aucune des parties de cette région n'eut d'existence autonome bien prolongée. En particulier, à l'époque où nous allons nous placer, l'Anjou ayant été réuni à la couronne vers la fin du règne de Louis XI, le comté de Blois appartenant aux ducs d'Orléans, l'histoire de ce pays sera l'histoire même de la France.

C'est dans cette région que va se développer, pendant la seconde moitié du XV^e^ siècle, presque en même temps que l'école de peinture dont Fouquet est le chef, une école de sculpture qu'il convient de qualifier beaucoup plus, suivant nous, d'*école de la Loire* que d'*école tourangelle*. Il serait bien diffi-

Nantes. — La Justice du tombeau de François II de Bretagne, par *Michel Colombe*. (Marbre.)

cile en effet, surtout dans l'état actuel de nos connaissances, d'y déterminer, de façon bien précise, différents centres plus ou moins actifs. Ce sera, suivant les époques, tel point, puis tel autre qui nous apparaîtra comme le plus florissant; mais c'est au fond la même école, qui se continuera toujours en déplaçant légèrement son centre de production. Ainsi, à la fin du XV^e^ et dans les premières années du XVI^e^ siècle, avec la génération de Michel Colombe, c'est Tours qui paraîtra le principal foyer artistique. Avec la génération suivante, celle des Martin Cloître, des Bomberault, des François Marchand, nous nous

rapprocherions de Blois et d'Orléans ; enfin, si nous poussions notre étude jusqu'à la fin du xvi^e^ siècle, c'est dans la région du Mans et d'Angers que nous verrions se manifester surtout une école, qui est comme le prolongement, tardif et sensiblement altéré, de notre dernière école gothique. C'est avec des œuvres telles que la Vierge de la Couture du Mans et celle de Saint-Paterne que nous verrions se perpétuer quelques-unes des qualités de notre Michel Colombe.

Musée du Louvre. — Vierge d'Olivet
(D'après un moulage.)

S'il est vrai que l'art garde toujours comme un reflet de la nature au milieu de laquelle il se développe, le caractère de la région que nous venons d'essayer de délimiter, celui surtout de la région centrale et vraiment tourangelle, devait porter l'art qui s'y développa vers la grâce et la douceur. Autant la région bourguignonne où avait fleuri au début du xv^e^ siècle la grande école que l'on sait, présentait une nature riche, avec des verdures vigoureuses, une race également forte et haute en couleur, autant cette région-ci était tempérée dans ses lignes et ses couleurs, avec des contours fuyants, des teintes délicates, un charme subtil et indécis.

La race y était, et y est encore, fine et spirituelle, mais un peu molle et nonchalante ; les visages féminins qui allaient servir de modèles aux artistes présentaient des traits peu accentués, mais une grâce légère et délicate, des yeux vifs, un grand front bombé, avec le nez petit et le menton finement dessiné. Le tourangeau Jean Fouquet avait admirablement saisi ce type, et nous le retrouvons dans nombre de ses miniatures, celle par exemple qui faisait partie du livre d'Étienne Chevalier et se trouve aujourd'hui au Musée du Louvre. On y voit *sainte Marguerite* [1] gardant ses moutons, au milieu de

1. Cf. Paul Durrieu, *Un quarante-quatrième fragment des Heures de M. Étienne Chevalier au Musée du Louvre*, *Bulletin des Musées*, novembre 1891. On a émis diverses hypothèses sur le châ-

ses compagnes, filant assises dans la prairie, et l'artiste a su, dans ce petit tableau, évoquer, avec une compréhension infiniment juste de la nature qui l'environnait, les types familiers de son pays, au milieu de ces vastes horizons de collines bleuâtres qui encadrent la grande vallée, et de ces prairies claires de la Varenne, semées d'arbres fins aux feuillages légers.

C'est ce même charme particulier du type local, avec quelque chose comme un reflet de la douce nature environnante, que nous trouverons dans les créations les plus typiques de Michel Colombe ou de son école. La Vierge d'Olivet, par exemple, moins naïve peut-être que la sainte Marguerite de Fouquet, nous apparaîtra cependant quelque cinquante ans plus tard comme une sœur plus fine et plus élégante de la petite bergère tourangelle.

A quelle date maintenant convient-il de placer le développement de cette école de la Loire dont nous venons de tracer le cadre géographique et d'indiquer le caractère général? C'est une question très importante à élucider tout d'abord, car de la réponse que l'on y fait dépend, en grande partie, le jugement porté sur cette école et le caractère qui lui est attribué.

On incline beaucoup trop d'ordinaire, selon nous, à la faire contemporaine de ces châteaux dits « de la Renaissance », Blois, Chenonceaux, Chambord, élevés sous les règnes de Louis XII et de François Ier, à la rattacher à un accompagnement obligé de pilastres à arabesques, de rinceaux à volutes et de niches à coquilles. On traite Michel Colombe, et encore Michel Colombe étudié seulement de 1500 à 1510, comme une sorte de précurseur; pour un peu, l'on dirait que les Juste sont les principaux représentants de cette école. On laisse ainsi une lacune énorme entre les œuvres purement gothiques et celles que l'on dit appartenir à la première Renaissance.

Notre point de vue est très différent : c'est entre 1480 et 1512, et non entre 1500 et 1530 ou 1540, que doit se placer, selon nous, la pleine floraison de l'école de la Loire. Nous considérons les œuvres qui nous restent de Michel Colombe, le tombeau de Nantes, par exemple, qui est des premières années du XVIe siècle, non comme un point de départ, mais comme un point d'arrivée. Nous les regardons comme marquant l'apogée de l'école, et nous voudrions justement essayer d'expliquer d'où viennent les caractères qui nous y apparaissent dans tout leur éclat.

Aussi nous demanderons-nous tout d'abord comment ont pu se former et Michel Colombe, et l'auteur inconnu du Sépulcre de Solesmes, œuvre admi-

teau représenté dans cette miniature. Quel qu'il soit, le paysage où Fouquet l'a placé est sûrement tourangeau.

rable, achevée en 1496, dans un esprit tout gothique encore, mais très différent de celui des productions du milieu du xv^e^ siècle.

Puis, après avoir défini aussi nettement que nous le pourrons la personnalité de Colombe, après avoir caractérisé, à l'aide de toutes les œuvres qui peuvent nous en être demeurées, le style de l'école au milieu de laquelle il parut, nous étudierons sa postérité immédiate, les artistes qui continuent, en partie

Solesmes. — Détail du Sépulcre. (Pierre.)

au moins, les mêmes traditions que lui; mais nous laisserons de côté tout ce qui ne sera que la décadence de l'école pénétrée par l'italianisme. Expliquer le caractère de l'œuvre de Michel Colombe et de son école, rattacher cette œuvre à ses véritables origines gothiques, tel sera notre but principal.

Autour des œuvres conservées de Michel Colombe, dont aucune certitude ne nous permet malheureusement d'augmenter le nombre, trouverons-nous, dans la région de la Loire, un assez grand nombre d'œuvres similaires, pour pouvoir reconstituer un ensemble d'art provincial, comme l'ont fait MM. Raymond Koechlin et Jean J. Marquet de Vasselot [1], en étudiant la

1. Cf. *La sculpture à Troyes et dans la Champagne méridionale au XVI^e^ siècle.* Paris, 1900, in-8.

sculpture de la région de Troyes à la même époque? Pourrons-nous, par des groupements d'œuvres de valeur même secondaire, d'« œuvres de série », entrevoir au moins un certain nombre de personnalités collectives, d'« ateliers » ? Il faut en général avouer que non. Quelques morceaux nous paraîtront devoir être rattachés évidemment à l'atelier de Michel Colombe, et nous donneront, avec le tombeau des Poncher, une idée de la façon dont Guillaume Regnault et ses collaborateurs, continuèrent les traditions du maître; quelques autres nous sembleront assez proches de la manière du maître de Solesmes. Mais en général ces morceaux seront isolés, ou de valeur tellement différente, qu'il serait difficile d'en faire, avec les grandes œuvres des maîtres de Tours une seule et même famille. Nous ne trouverons nulle part sur la Loire cette richesse des églises champenoises qui donne, à première vue, l'impression de l'existence d'une école locale extrêmement active et féconde [1].

Cette pénurie relative de documents tient à plusieurs raisons : d'abord, la violence des luttes religieuses de la fin du XVI^e^ siècle et les pillages de 1562 entraînèrent des destructions acharnées et méthodiques qui ont singulièrement appauvri les églises de la région et particulièrement celles de Touraine. Quantité de morceaux infiniment précieux disparurent alors, parmi lesquels certaines œuvres de Michel Colombe, dont l'existence nous est révélée par les textes. Les siècles suivants, avec la transformation des idées et des modes artistiques, puis la Révolution continuèrent cette œuvre de destruction et de dispersion; enfin les terribles razzias des marchands d'antiquités de notre temps ont

1. Dans l'enquête que nous avons poursuivie durant plusieurs années aussi complètement et méthodiquement qu'il nous a été possible, nous espérons ne rien avoir omis d'important. Mais nous ne saurions cependant le garantir absolument. Nous avons à mainte reprise parcouru les villes et les villages de cette région de la Loire, notant et photographiant ce que nous avons pu rencontrer d'épaves du passé. Dans le seul département d'*Indre-et-Loire* nous avons visité plus de 100 communes, autant dans les départements limitrophes de *Loir-et-Cher* et *Maine-et-Loire*, sans compter nos excursions dans les différentes provinces françaises où nous avons cherché des points de comparaison et des rapprochements possibles.

Notre enquête a été de plus complétée et confirmée par celles dont les notes de *Courajod* et les clichés de *Palustre* que nous avons pu avoir en mains nous ont donné les résultats, par le dépouillements des Mémoires de différentes Sociétés archéologiques de province, des Dictionnaires de *Carré de Busserolle* pour l'*Indre-et-Loire* et de *C. Port* pour le *Maine-et-Loire*, par les renseignements enfin que nous ont obligeamment fournis les archéologues tourangeaux ou angevins consultés par nous.

La collection de photographies des Monuments historiques, celles aussi de M. *Louis Bousrez*, de Tours, qui a fait un dépouillement très complet de la région nous ont aussi utilement servi, et nous leur avons fait un certain nombre d'emprunts pour l'illustration de ce volume.

Malgré tout, malgré les nombreuses déceptions que nous avons éprouvées par la faute de guides mal informés ou trop enthousiastes, ou par suite d'un manque complet de renseignements, nous croyons encore au hasard des découvertes, et nous ne désespérons pas d'enrichir un jour peut-être encore la collection de documents sur lesquels nous avons appuyé cette étude.

souvent fait disparaître, en Touraine comme ailleurs, ce qu'avaient épargné les passions de la Réforme et de la Révolution, ou le mauvais goût du clergé du XVIII^e siècle.

Mais en dépit des destructions fatales et des enlèvements qui se sont produits, s'il y avait eu vraiment à Tours une production aussi abondante que celle qu'on constate à Troyes quelques années plus tard, on en trouverait certainement des traces plus nombreuses.

Autrèche. — Pitié (détail). (Pierre peinte.)

Ce ne sont donc pas là les seules raisons de la rareté des œuvres de sculpture dans la région que nous avons étudiée : il faut ajouter que l'école de la Loire a dû certainement être moins féconde et sa production moins courante, moins industrielle que celle de l'école troyenne. Les maîtres tourangeaux nous apparaissent, relativement aux imagiers troyens, comme de véritables artistes, travaillant à loisir, produisant assez peu, pour le compte de très grands personnages, et non comme des fabricants d'images pieuses, aidés par une foule de manœuvres, et constituant une série d'ateliers nombreux et féconds. Les quelques œuvres, par exemple, que nous attribuerons à l'atelier de Guillaume Regnault, sont toutes des œuvres importantes, sorties de la main d'un maître, où ne se sent pas la manière hâtive d'un compagnon qui répète, pour une destination peu importante, quelque type célèbre et courant dans l'atelier. D'autre part, à côté de ces quelques grands morceaux, nous ne trouverons que des œuvres de rang très inférieur, dues à des praticiens obscurs que l'on ne saurait dire les collaborateurs des grands tailleurs d'images en vogue, et qui n'avaient reçu que comme un lointain reflet de leur talent. Ces productions n'en sont pas moins instructives à étudier pour nous faire sentir le caractère général, l'esprit de l'art du temps et ce qui en pouvait passer jusque chez des artistes très médiocres : nous les avons donc recherchées avec soin.

Il faut tenir compte enfin de ce fait que les principales créations de l'école de la Loire, les morceaux sortis à coup sûr des ateliers de Tours, se dispersèrent depuis les environs de Rouen et de Paris (saint Georges de Gaillon et Vierge d'Écouen) jusqu'à La Rochelle (Sépulcre de 1507), et depuis Orléans (Vierge d'Olivet) jusqu'à Nantes (tombeau de François II de Bretagne). Les maîtres de Tours, par l'importance même de leurs œuvres, par l'accueil que reçut leur talent auprès des personnages les plus importants du royaume, par les commandes capitales dont ils furent chargés, dépassent infiniment le niveau d'une école purement locale : ils purent exercer autour d'eux, même dans un rayon fort étendu, une influence très générale.

Musée du Louvre. — Détail du bas-relief de Gaillon par Michel Colombe. (Marbre.)

Nous serons forcément amené soit en étudiant le détail de la vie et de l'œuvre de Michel Colombe, soit en jetant un coup d'œil sur la production contemporaine, à rencontrer le problème de ce qu'on appelle « *la Renaissance française* ». Les monuments mêmes que nous avons à étudier sont, par leur importance, de ceux au sujet desquels se pose le plus souvent ce difficile problème ; ils sont de ceux qui, interrogés avec soin et sans parti pris, peuvent servir à le résoudre le plus clairement.

Disons tout de suite que nous nous servirons le moins possible de ce mot de *Renaissance*, qui est gros d'erreurs, de confusions et de malentendus, et auquel il faudrait presque mieux aujourd'hui renoncer définitivement, au moins en ce qui concerne notre art national, tellement on lui a donné déjà de

sens différents et contradictoires : les uns veulent voir dans cette Renaissance la régénération totale, on disait jadis « l'origine » de tout l'art français, grâce à la féconde semence apportée par l'art italo-antique; d'autres la définiraient volontiers une simple réapparition des formes antiques, dans le style du XVI^e^ siècle; d'autres enfin, comme Courajod, par exemple, qualifient de Renaissance le renouveau qui se manifeste dans l'art français dès après la grande période gothique, et qui crée au XIV^e^ et au XV^e^ siècle un art *moderne* par l'introduction plus large de la nature et de la vie.

Ces différentes interprétations impliquent, comme l'on voit, une différence non seulement dans la façon d'apprécier, mais aussi dans la façon de dater le mouvement en question. Généralement pourtant, et sauf dans la dernière interprétation, on le fait coïncider avec l'entrée en scène des Italiens dans l'histoire de notre art national; mais c'est là encore un fait dont la date n'est pas établie d'une façon très précise et qui peut, selon les opinions, varier d'une vingtaine, d'une trentaine ou même d'une quarantaine d'années.

Quelque opinion, du reste, que l'on professe sur ce point, c'est encore un lieu commun d'affirmer qu'à la fin du XV^e^ siècle l'art gothique français était usé et épuisé. Ne pouvant plus nier la grandeur de l'art du moyen âge, c'est cette thèse que les défenseurs de l'idée italienne et classique ont adoptée de nos jours, pour prouver que la soi-disant Renaissance du XVI^e^ siècle fut un phénomène nécessaire et salutaire. Que cette thèse soit juste dans d'autres domaines, celui de la littérature, par exemple, c'est un point que nous n'avons pas à discuter ici, et il faut se garder, croyons-nous, des assimilations trop étendues. Mais, ce que nous croyons fermement, ce que nous voudrions contribuer à établir ici dans la mesure de nos forces, c'est que l'art français, à la veille des guerres d'Italie, était doué d'une admirable vitalité, qu'il subit l'apport italien comme un accident, et que ce qu'il y a de plus robuste, de plus sain, de plus fécond dans l'art du XVI^e^ siècle, le réalisme saisissant d'un Germain Pilon, par exemple, lui viendra encore de ce vieux fond gothique et national, de ce tempérament puissant que purent altérer, mais non pas détruire, les nouveautés ultramontaines, les grâces raffinées et les trop savantes leçons de la Renaissance italienne.

Il y aurait une étude très intéressante à faire de la pénétration du style gothique par l'italianisme, ou de la transition de l'un à l'autre. C'est celle, du reste, que nous ont donnée déjà MM. Koechlin et Marquet de Vasselot, en prenant comme exemple la sculpture à Troyes et dans la Champagne méridionale au XVI^e^ siècle[1]. Ils ont noté les altérations progressives du style

1. *Ouv. cit.* C'est le sous-titre même choisi par les auteurs.

gothique qu'ils avaient trouvé au début épanoui avec une abondance et une originalité remarquables, puis les infiltrations successives et les résultats définitifs, lamentables du reste, de l'italianisme.

Notre intention, notre programme n'est pas tout à fait le même. L'école de la Loire, en effet, et le maître qui la représente de la façon la plus éclatante, plonge bien plus avant dans le XV^e^ siècle que la première école troyenne, que le maître de la sainte Marthe par exemple. Nous voudrions simplement montrer, en groupant autour de Michel Colombe les productions les plus caractéristiques de la sculpture française de son temps, la dernière manifestation du style gothique en France ; nous voudrions dégager Michel Colombe de la soi-disant « première Renaissance », et mettre en lumière le caractère essentiellement français de ses œuvres et de celles de ses successeurs immédiats. Pour nous, cette Vierge d'Olivet, par exemple, où nous indiquions tout à l'heure à quel point on retrouve le caractère local de la race, et l'on peut presque dire du pays tout entier, ne doit aucun élément de sa grâce exquise et délicate à l'art ultramontain.

Mesland. Vierge (détail). (Marbre.)

Nous ferons précisément le tableau de l'apport italien tant à la fin du XV^e^ qu'au début du XVI^e^ siècle, et nous ne dissimulerons rien dans ce tableau ; nous ne nierons même pas l'existence d'une propagande italienne pendant le cours du XV^e^ siècle, nous en recueillerons soigneusement les témoignages, mais nous aurons soin de ne pas en exagérer l'importance ; et en détermi-

nant non seulement la date, mais les véritables caractères de l'influence italienne, nous montrerons qu'on n'y saurait chercher le germe de l'art nouveau et brillant qui fleurit en France pendant le règne de Charles VIII, en sculpture aussi bien qu'en architecture, avant et après 1495.

A cette pénétration italienne, nous opposerons le tableau de la pénétration flamande, pénétration qui, celle-là, n'altérait qu'à peine le génie de l'art français, le fortifiait au contraire en le maintenant dans sa voie naturelle et logique, le laissait gothique et national.

Beaulieu-lès-Loches. — Vierge de douleur. (Bois.)

Jusqu'à la fin du xv^e^ siècle, en France, disons même plus, jusqu'à la mort de Michel Colombe et jusqu'à celle de Louis XII, nous verrons la sculpture tout au moins garder son originalité tout entière ; nous verrons son style se transformer spontanément, comme s'était transformé celui de l'architecture, avant l'arrivée des Fra Giocondo et des Boccador, comme, vers le même temps, se transformait la peinture flamande avec Memling, puis Quentin Metsys et Gérard David. C'est à l'apogée de ce mouvement, que nous verrons apparaître chez nous des œuvres magistrales comme celles du maître de Solesmes ou celles de Michel Colombe.

Quelques-uns de ces artistes italiens implantés en France pourront être appelés à y prendre, pour la seule décoration du reste, une part de plus en plus importante : les ornements surajoutés comme à Solesmes, la conception décorative générale comme à Nantes, auront beau être à la mode nouvelle, les morceaux essentiels de la statuaire n'en resteront pas moins français et traditionnels dans leur exécution et dans leur esprit. Colombe, en particulier, loin d'avoir, comme on l'a écrit encore récemment, « employé

ses rares talents à véhiculer l'influence italienne[1] », nous apparaîtra, essentiellement comme un représentant de la tradition française.

C'est seulement vers la fin du règne de Louis XII que les éléments étrangers l'emportent décidément. A partir de ce moment, on peut traiter les purs gothiques, et il y en a encore quelques-uns d'isolés et de retardataires, on peut dire que ceux-là résistent, tandis que les autres ne faisaient que continuer une tradition à peine compromise ; c'est alors que l'on peut parler de mélanges de l'esprit méridional et de l'esprit septentrional ; de vrais artistes sont arrivés et travaillent en France. On les a regardés, admirés, ils ont la vogue, on les imite, et nous pouvons bien dire, malheureusement, parce qu'il ne s'agit plus alors de cette influence, soi-disant vivifiante et modératrice à la fois, d'un art plein de jeunesse et de grâce vivante, il s'agit d'un art déjà savant et compliqué qui cherche à imposer artificiellement ses habitudes et ses partis pris à un art d'un tempérament tout différent; les vrais modèles du style à la mode, nous les saisirons dans l'œuvre des Juste, dans l'œuvre de l'atelier de Guido Mazzoni, dans les marbres importés de Gênes à Paris, à Fécamp ou à Folleville.

Saint-Galmier. Vierge (Détail. Marbre.)

Nous indiquerons, en terminant, comment, loin d'opérer dans l'art français cette régénération dont on parle, ces exemples furent néfastes pour la plupart de nos écoles, dans lesquelles ils introduisirent des habitudes de maniérisme, de complication, de recherche exagérée du mouvement et de l'expression. Un peu plus tard, sous l'influence italienne et antique, un art nouveau pourra naître qui, bien qu'en dehors de toute inspiration nationale, aura peut-être sa grandeur et ses mérites, à côté de ses défauts et de ses faiblesses. Nous

1. Louis Dimier, *Le Primatice*, Paris, 1900, p. 20.

n'avons pas à le rechercher ici; nous voulons constater simplement que des écoles bien vivantes au commencement du XVI^e^ siècle, comme l'école de la Loire et l'école champenoise, vont s'altérer profondément, perdre toutes leurs qualités natives de simplicité, de fraîcheur et de robustesse, ou disparaître même complètement sous l'action de l'importation italienne, et nous avons bien le droit, croyons-nous, de le déplorer[1].

Le nom que nous avons tenu à inscrire en tête de cet ouvrage prouve assez ce que nous devons à M. Henry Lemonnier, professeur d'histoire de l'art français à la Sorbonne. Nous sommes heureux de pouvoir lui témoigner ici toute notre reconnaissance pour la direction journalière que nous avons reçue de lui, depuis bientôt dix ans, dans tous nos travaux, et pour les leçons de méthode qu'il nous a prodiguées par son enseignement, ses conversations et ses exemples. Nous nous faisons un devoir de rappeler en particulier les cours qu'il a professés, de 1893 à 1896, sur le XVI^e^ siècle français, et dont la substance passera prochainement dans l'étude qu'il prépare sur cette période de notre histoire. On constatera, et nous tenons à le dire ici, que certaines des idées que nous avons développées tirent leur origine de l'enseignement que nous avons reçu.

Nous remplissons un autre devoir de gratitude en rendant hommage ici à la mémoire de notre regretté maître Louis Courajod et en proclamant hautement tout ce que nous lui devons. Nous ne pouvons manquer de rappeler la fécondité de son enseignement, la sûreté de sa méthode d'analyse directe des œuvres, l'étendue de ses recherches dont il communiquait si généreusement les résultats à ses élèves, et surtout la bienveillance particulière dont il nous avait honoré en nous demandant de devenir son collaborateur au Louvre.

Nous aurons le regret, au cours de cet ouvrage, de n'être pas toujours d'accord avec les idées émises par lui; mais c'est lui-même qui nous a enseigné que toute doctrine est perfectible, et nous ne faisons, croyons-nous, que suivre les leçons de probité scientifique qu'il nous a données en gardant toute notre indépendance vis-à-vis de lui-même.

1. Il y aurait aussi à faire l'histoire de cet ornement à l'italienne qui eut une si rapide fortune en France, et dont l'introduction constitua le résultat le plus évident de l'apport italien, à l'étudier pour lui-même d'abord, à en rechercher les véritables origines, puis à le voir repris et vivifié par les ouvriers français qui s'en emparèrent et y introduisirent bon gré mal gré, un peu de leur fantaisie décorative, jusqu'à ce qu'il cédât la place lui-même, sous l'influence de l'esprit classique envahissant, à l'ornement inspiré des purs motifs gréco-romains, au temps de Philibert Delorme et de Jean Bullant. Mais ce serait une étude toute spéciale et dans le détail de laquelle nous ne pourrons entrer ici.

Nous n'avons pas assisté à ses leçons sur les origines de la Renaissance (1887-1889). Nous n'en connaissions, outre ce qui en avait passé dans ses travaux de détail et ses entretiens postérieurs, que les leçons-programmes, manifestes passionnés où Courajod établissait une doctrine en demandant crédit pour la démonstration qui devait venir ensuite. Le second volume de la publication de ses *Leçons de l'École du Louvre*, entreprise par MM. André Michel et Henry Lemonnier, qui doit contenir précisément cette partie de son enseignement, n'est pas encore paru au moment où nous écrivons, et nous ignorons sous quelle forme définitive s'y présenteront les résultats de ses recherches. Mais nous avons eu communication de l'ensemble des papiers sur lesquels a été établi ce volume, et nous avons dépouillé en particulier ce qui se rapporte à l'année 1888-89 qui nous intéressait particulièrement. Nous y avons puisé l'indication d'un certain nombre de faits utilisés dans notre travail et l'expression d'un certain nombre d'idées adoptées ou combattues par nous.

Nous voulons remercier encore ici nos maîtres du Louvre : M. André Michel, qui continue dignement l'œuvre de Courajod dans le Musée et à l'École, MM. Émile Molinier et Georges Lafenestre, dont les enseignements et les entretiens nous ont éclairé sur bien des points; — M. Henri de la Tour, du Cabinet des Médailles; — MM. Henri Bouchot et Georges Riat, du Cabinet des Estampes, qui nous ont aidé dans nos recherches de toute leur obligeance et de tout leur savoir.

Enfin, nous nous ferions scrupule d'oublier nos amis de Tours, MM. Charles et Louis de Grandmaison, archivistes du département d'Indre-et-Loire; M. Gaston Collon, bibliothécaire de la ville de Tours, à l'érudition et à l'amabilité desquels nous avons eu souvent recours, et aussi M. l'abbé Bossebœuf, ancien président de la Société archéologique de Touraine, dont il nous arrivera souvent dans ce livre de discuter les opinions, mais à l'obligeance et à l'infatigable activité duquel nous tenons à rendre hommage.

PREMIÈRE PARTIE

LES ORIGINES GOTHIQUES

LA SCULPTURE FRANÇAISE, PARTICULIÈREMENT DANS LA RÉGION DE LA LOIRE, AVANT 1495

Avant d'arriver à l'étude des grands monuments de l'École de la Loire, tels que le Sépulcre de Solesmes ou le tombeau des Carmes de Nantes, nous avons d'abord à examiner les origines de cette école pendant la période qui s'étend à peu près depuis le milieu du XV^e^ siècle jusqu'aux guerres d'Italie.

Remarquons tout de suite que, s'il ne nous est resté aucune œuvre de Michel Colombe datant de cette période, celle-ci correspond exactement à sa jeunesse et à son âge mûr. C'est donc comme la préparation des grandes œuvres de la fin de sa vie que nous allons essayer de saisir; c'est le milieu dans lequel il s'est formé que nous allons étudier.

Sans vouloir faire ici un tableau complet de l'état des arts en France pendant cette fin du XV^e^ siècle, nous avons cru bon cependant de débuter par une sorte d'enquête rapide sur l'architecture. Nous y jugerons mieux que nulle part ailleurs du degré d'activité et, pour ainsi dire, de l'état de santé de l'art du temps pris dans son ensemble.

CHAPITRE I

VITALITÉ DE L'ART FRANÇAIS A LA FIN DU XV^{e} SIÈCLE

PREUVE TIRÉE DE L'ARCHITECTURE

L'architecture en France, dans la deuxième moitié du siècle, est-elle un art épuisé ? — Attachement des artistes aux principes gothiques. — Y a-t-il diminution de l'activité, de la fécondité d'invention ?
Transformation du style gothique. Qualités nouvelles, de clarté et d'élégance.
Place prépondérante et développement tout nouveau de l'architecture civile. — Ses caractères.
Persistance du tempérament essentiel de l'art français après l'invasion italienne.

MONUMENTS D'ARCHITECTURE RELIGIEUSE

Dans la région de la Loire. — Tours, Amboise, Loches, Sainte-Catherine-de-Fierbois, etc. — Églises rurales. — Dans le Blaisois, l'Orléanais, le Poitou, l'Anjou. — Vendôme et Nantes.
En dehors de la région de la Loire. — La Champagne, la Normandie, le Nord. — L'Ile-de-France, l'Est et le Centre.
Continuation des constructions de style gothique après 1495.

MONUMENTS D'ARCHITECTURE CIVILE

Dans la région de la Loire. — Les dernières demeures féodales. — La royauté en Touraine. — Constructions des Dunois, du roi René, de Jean Bourré. — Série de châteaux antérieurs à 1495.
Les grandes constructions du style fleuri, avant et après 1495 : Amboise, Le Verger, Blois, Ussé, etc.
Manoirs, maisons de ville, à Tours, à Angers, à Bourges.
En dehors de la région de la Loire. — Les châteaux normands, etc. — L'*hôtel* à la française. — Les hôtels de ville, les palais de justice.
Conclusion.

C'est dans l'architecture surtout que se manifeste la vitalité de l'art français de la fin du xv^{e} siècle, et pourtant c'est là peut-être qu'on a le plus essayé de la nier. M. Müntz a écrit dans sa *Renaissance au temps de Charles VIII* : « L'état de stagnation de notre architecture à la fin du xv^{e} siècle tenait, on ne saurait trop le répéter, non à la valeur personnelle de nos artistes, mais à leur respect pour un style usé et épuisé [1]. » Et d'après lui, ce serait seulement une fois en possession des doctrines de la Renaissance que ces mêmes ouvriers allaient, grâce à ce secours merveilleux, couvrir le

1. Müntz, *La Renaissance en Italie au temps de Charles VIII*, p. 459. Cf. aussi Louis Dimier, *Le Primatice*, chap. II, passim.

sol de la France de monuments incomparables. Notre sentiment est tout différent.

D'abord, en fait, cette floraison d'édifices civils et religieux, qui marque les règnes de Charles VIII, Louis XII et François Ier, avait commencé bien avant l'importation italienne ; et lorsque l'on vit se construire ces gracieuses demeures d'Amboise, de Blois, de Chenonceaux, d'Azay-le-Rideau, c'est l'activité et les qualités propres de nos artistes qui continuèrent à s'y déployer ; ces artistes, à ce moment même, ignoraient profondément les *doctrines* de la Renaissance ; ils avaient adopté les modes nouvelles de décoration, subi, pour certaines grandes constructions, la direction plus nominative qu'effective d'Italiens dont l'action resta longtemps toute superficielle ; mais le plus souvent, livrés à eux-mêmes, ils gardaient leurs vieilles habitudes de construction, et c'était la grâce robuste de leur tempérament qui s'épanouissait dans ces constructions nouvelles[1].

Mais si l'habit d'emprunt qu'ils viennent de revêtir leur fait trouver grâce devant l'historien de la Renaissance italienne, il n'en est pas de même pour leurs prédécesseurs immédiats, pour ceux qui se « contentaient d'un idéal plus accessible, continuaient à s'attacher à un style qui avait fait son temps, et neutralisaient ainsi leur science et leurs talents[2] ». Les princes, fidèles aux traditions de leurs ancêtres, et qui ne songèrent pas à appeler des Italiens, ne sont pas mieux traités. François II de Bretagne est gourmandé pour son « incurable attachement aux formes tourmentées de la décadence gothique », et l'historien s'écrie à un certain moment : « Attachement inconcevable chez une race aussi vive et aussi spirituelle à des idées, à des méthodes, en un mot à une civilisation depuis longtemps condamnée[3] ! » Cet attachement que constate M. Müntz, loin de songer à nous en indigner, nous le trouvons tout à fait touchant et de plus tout à fait naturel. Quel autre idéal eussent pu concevoir des Français de 1480 que l'idéal gothique transformé et adapté aux goûts du jour ? Que connaissaient-ils autre chose, à très peu d'exceptions près ? Il n'est même pas très juste de parler à ce moment, comme le faisait volontiers Courajod, des *résistances* de l'art franco-flamand. L'apport étranger était bien minime encore, et l'on ne saurait dire que l'art français ait eu, dès le milieu du xve siècle, à *résister* et à lutter ; il ne faisait que se continuer, se développer, tranquillement et logiquement.

1. Cf. Viollet-le-Duc, *Dictionnaire d'architecture*, I, 159-169. — Palustre, *La Renaissance en France*, passim. — Anthyme Saint-Paul, *La Renaissance en France, Bulletin monumental*, 1884, p. 237-269.

2. Müntz, *ouv. cit.*, p. 444-5.

3. *Ibid.*, p. 459.

D'autre part, les plus fervents amis de notre moyen âge, les Viollet-le-Duc, les Caumont et leurs élèves, épris par-dessus tout de la grande et sévère beauté du XIII^e siècle, ont proclamé la décadence en arrivant au XV^e siècle ; et ils ont ainsi prêté l'appui de leur autorité à la thèse que nous combattons. La vérité est qu'il y a eu transformation, évolution, mais non pas décadence ; on le constatera sans peine si l'on consent à regarder les choses sans parti pris, si l'on n'admet pas qu'il y a un type idéal du beau, et un point de perfection unique qu'on ne peut dépasser sans déchoir.

Il nous paraît d'abord injuste, même quand il s'agit de constructions religieuses, de nier l'activité et la fécondité d'invention de nos architectes. M. Raoul Rosières écrit pourtant, dans son *Évolution de l'architecture en France*[1], que, « dès la deuxième moitié du XIV^e siècle, le grand mouvement de construction d'églises, commencé au XI^e, se ralentit, et qu'au XV^e il a complètement cessé » et ailleurs que « les architectes se contentent d'accumuler les pierres selon les plans consacrés, sans se soucier d'innover en rien dans la structure de l'édifice ». Si réellement il y avait eu diminution dans le nombre des églises construites au cours du XV^e siècle, on pourrait en donner bien des raisons, à commencer par le ralentissement du grand mouvement de ferveur religieuse qui avait marqué le XII^e et le XIII^e siècle. On pourrait dire aussi que l'on avait bâti suffisamment d'églises, à ces époques lointaines, pour les besoins de la population. On pourrait invoquer enfin les malheurs de la guerre de Cent ans. Mais nous verrons en fait qu'une fois cette crise terrible passée, on reprit, on remania, on agrandit un nombre considérable d'églises, et que l'on en construisit même beaucoup de nouvelles.

Quant à la seconde affirmation de M. Rosières, relative au défaut d'invention des artistes de ce temps, il est bien évident que le caractère et la force de leur art résidaient dans la tradition et que les innovations ne s'introduisirent que peu à peu. Elles étaient cependant très notables et allaient changer presque totalement le caractère des édifices, surtout des édifices civils. On fait observer aussi qu'au lieu des solutions variées et ingénieuses apportées jadis, ici ou là, pour tel problème de construction ou de décoration, une certaine uniformité, légèrement monotone, tend à s'introduire dans tout l'art français. Mais cela peut tenir aux tendances générales de l'époque, et il faut se rappeler qu'avec la royauté grandissante, l'unité se fait de plus en plus en France. Nous constaterons encore cependant des différences notables selon les régions.

Quoi qu'il en soit, il y eut à ce moment, dans diverses provinces françaises, non seulement par l'activité déployée, mais par les ressources d'invention

1. Raoul Rosières, *Évolution de l'architecture en France*, p. 114 et p. 118.

mises en œuvre, comme une véritable rénovation du style gothique. Cette rénovation n'est du reste qu'un développement logique et spontané de ce style créé chez nous aux XII^e^ et XIII^e^ siècles[1]. La science des combinaisons de la construction s'est encore accrue. L'édifice, moins robuste, gagne en élégance, les piliers souvent n'ont plus de chapiteaux ; avec ces nervures qui vont de la base à la voûte, l'ossature d'une nef d'église apparaît toute nue[2], un peu sèche quelquefois, car le profil de ces nervures, ainsi que celui des meneaux autrefois cylindriques, s'amincit, se creuse, et devient découpé et anguleux.

Quant à l'ornementation, on a souvent insisté sur le goût qui s'y manifeste de plus en plus à cette époque pour la complication et même la confusion ; les meneaux des fenêtres se ramifient et forment des séries de courbes bizarres, qu'on a comparées à des flammes ; les portails se hérissent de clochetons et de gables ajourés, plus ou moins utiles et logiques ; les contreforts et les arcs-boutants, les clochers eux-mêmes se chargent de dentelles de pierre, et l'on a parfois quelque raison de se plaindre de l'exubérance de cette décoration.

Mais constatons d'abord que cette exubérance même est assez contradictoire avec la stérilité et l'épuisement que l'on reproche à l'art de ce temps. Le goût des architectes se transforme, devient moins sobre et moins pur; ce n'est pas une raison pour déclarer que leur art se meurt. De plus, ce goût de profusion décorative n'est pas si général qu'on affecte de le dire. Il semble que les détracteurs du gothique finissant aient toujours en vue certaines églises surchargées de la région du Nord ou du Nord-Ouest, Abbeville, Louviers ou Les Andelys, dont la décoration luxuriante écrase un peu le monument lui-même[3]. Mais dans d'autres régions, dans celle qui doit nous occuper en particulier, et où l'on construisit un grand nombre d'églises, en Champagne également où fleurit et se prolonge, plus que partout ailleurs, cette espèce de renaissance gothique, nous avons trouvé dans mainte construction, surtout peut-être dans celles de second ou de troisième ordre, une grâce nerveuse, une sobriété, une clarté et une logique qui sont les marques même, selon nous, du style de la fin du XV^e^ siècle.

On a abandonné les ambitions démesurées de la fin du XIII^e^ siècle. Les

1. M. Marcel Reymond (*Caractère italien de la façade de Saint-Antoine* (Isère), *Bulletin de l'Académie delphinale*, 4^e^ série, t. X, 1896) a cru pouvoir discerner des éléments étrangers dans un des plus robustes spécimens de l'architecture du milieu du XV^e^ siècle. Nous pensons que, s'il y a quelque rapport dans la conception de cette façade avec les habitudes italiennes, il ne peut s'agir que d'une simple coïncidence ou d'un emprunt fait par les Italiens à quelque type français. M. Enlart s'est déjà élevé contre cette opinion (cf. *Correspondance histor. et archéol.*, septembre 1897).

2. Voir, par exemple, l'intérieur de l'église de Cléry, que nous reproduisons.

3. Nous verrons plus tard d'où put venir, dans cette région, ce caractère particulier. Cf. chap. VII.

édifices sont de proportions plus modestes, ils ne sont ni écrasants, ni mystérieux ; les arcs robustes sont largement ouverts et les intérieurs sont clairs et lumineux. On a renoncé aux élévations vertigineuses des voûtes centrales, qui allaient chercher au-dessus de la masse des chapelles la lumière tamisée par les vitraux ; les combles en appentis descendants, qui couvraient autrefois tout d'une venue les bas-côtés des églises, se sont changés en une série de petits combles à quatre pans, établis travée par travée, et l'on a pu trouver ainsi du jour, pour la grande nef au-dessus des chéneaux des bas-côtés, à une hauteur beaucoup moins considérable qu'autrefois, avec le système des appentis. Souvent aussi, avec ces nefs moins hautes, les arcs-boutants disparaissent. Lorsqu'on a besoin de butter des voûtes on se contente de bâtir une espèce de pan de mur de refend, et on l'indique simplement au dehors par une faible saillie, presque un pilastre. Sans le savoir, on en vient tout doucement ainsi à des proportions plus raisonnables et, a-t-on remarqué, presque classiques. Cette architecture devient plus humaine, plus élégante, plus mondaine, presque plus simple, et cela tient sans doute aussi à la transformation de l'esprit général du temps ainsi qu'au développement que prend, parallèlement à l'architecture religieuse, l'architecture civile.

Le fait le plus important, en effet, dans l'histoire de l'architecture du XV^e siècle, c'est le développement considérable de l'*architecture civile*, et ce développement aboutit à une véritable création, tout originale, toute nouvelle et toute française, trop volontiers négligée par ceux qui ne veulent voir qu'épuisement et stagnation dans l'art gothique du XV^e siècle.

On sait comment les besoins de la société se transformèrent, comment le goût du luxe et du bien-être se répandit, surtout après la guerre de Cent ans. On avait reconnu que les anciennes demeures féodales sombres et austères, si épaisses qu'en fussent les murailles, étaient devenues impuissantes contre l'artillerie ; on éprouvait moins qu'autrefois, les temps devenant meilleurs, le besoin de s'enterrer dans une forteresse hermétiquement close, et les maisons de plaisance allaient remplacer les châteaux forts. Dans les villes, les bourgeois eux-mêmes, rassurés et enrichis, se faisaient bâtir des maisons confortables, bientôt des hôtels somptueux et largement ouverts, comme des palais de grands seigneurs. Ils se plaisaient également à orner leurs hôtels de ville de toutes les grâces et les parures, chères aux artistes très imaginatifs de ce temps. M. Gaston Paris, en la comparant à la littérature du temps[1], a parfaitement défini cette architecture civile, « si charmante et si française »,

1. Gaston Paris, *La poésie du moyen âge*, p. 259-260.

qui n'est plus celle du moyen âge et n'est pas encore atteinte par les effets de la Renaissance italienne : « Déjà les épaisses murailles, les rares fenêtres, les sombres massifs de pierres des forteresses féodales ont fait place à des galeries, à des croisées largement percées, à des tourelles élégantes ; les formes de l'âge antérieur dominent encore l'invention, mais sont avec art et adresse accommodées à des goûts et à des besoins nouveaux. Partout, plus de sécurité, plus de relations, et, dès lors, plus de jour, plus d'ouverture d'esprit, plus de variété. La grandeur du XII^e^ et du XIII^e^ siècle a disparu, et souvent une ornementation lourde et surchargée fait regretter la simplicité nue d'autrefois ; mais dans plus d'une heureuse construction, la sobriété se joint à la grâce pour former un tout qui charme les yeux s'il ne remplit pas le cœur d'émotion et l'esprit de grandes pensées. »

Bien des nouveautés se sont déjà introduites dans l'architecture civile, dont on fait honneur d'ordinaire à l'influence de l'Italie : la clarté, la gaieté, le luxe pénètrent dans ces demeures qui cependant sont bien loin de prendre encore pour modèles les fameux palais de Florence ou de Rome. L'opposition, qui est de tradition et que nous voyons faire encore tous les jours, entre « la froide prison de Plessis-lès-Tours et les raffinements de Blois et de Chambord[1] » est d'une évidente fausseté lorsque l'on connaît ce qui reste du Plessis, gracieuse petite construction de brique et de pierre, toute gaie, toute pimpante. S'il y a au contraire quelque chose de froid et de désolé, c'est bien plutôt Chambord, où les ambitions classiques apparaissent et où l'on sent déjà comme un avant-goût de la future solennité monotone de Versailles. De même, le mode de décoration pourra changer, mais l'habitude de décorer richement les édifices subsistera partout sous Charles VIII, sous Louis XII, pour disparaître plus tard lors de la véritable Renaissance classique. « L'amour de la brillante décoration, écrit M. Marcel Reymond, à propos du Palais de Justice de Grenoble[2], ne fut pas, comme on l'a dit souvent, une des nouveautés de la Renaissance. Cet amour est un des caractères les plus saillants de notre art français du XV^e^ siècle, et l'action de la Renaissance fut précisément de le diminuer et de le détruire. Sous prétexte de noblesse, de pureté, de goût, d'idéal, la Renaissance a abouti, en architecture comme dans tous les arts, à l'élimination de la forme ornée. »

Aussi bien du reste dans l'architecture civile que religieuse, ce style nou-

1. Cf. Levasseur, Chapitre sur *la France économique au XVI^e^ siècle*, dans *l'Histoire générale de Lavisse et Rambaud*, IV, p. 191.

2. M. Reymond et Giraud, *Le Palais de Justice de Grenoble*, p. 8. Cf. aussi R. Rosières, *ouv. cit.*, p. 122.

veau, créé par les Français du milieu du XV^e siècle et appuyé sur toute la tradition antérieure, sera assez vigoureux et puissant pour persister même pendant et après l'invasion italienne. En ce qui concerne les édifices religieux, on a remarqué très justement que les communautés, les fabriques, les corporations, toutes les collectivités, seront naturellement plus fidèles à l'esprit traditionnel, moins portées à accueillir les nouveautés, et que leur attachement se manifestera par une série très abondante de constructions. Dans l'architecture religieuse, les grands prélats, et dans l'architecture civile, les rois, les seigneurs, les bourgeois eux-mêmes, quand ils joueront au grand seigneur, seront plus portés à se mettre à la mode nouvelle. Mais malgré leur goût, plus ou moins profond et raisonné du reste, pour les modes italiennes, quelque chose subsistera dans leurs demeures de l'art de jadis. « Si l'architecture, a dit Viollet-le-Duc[1], ne consistait qu'en quelques profils, quelques pilastres ou frises décorés d'arabesques, nous accorderions volontiers que la Renaissance française s'est faite italienne. » Mais il y a autre chose : il y a les combles à la française, les tourelles, les escaliers à vis, les balcons à encorbellements, etc., qui témoignent de la continuité de la tradition, et les formes de détails mêmes dont parlait Viollet-le-Duc « ne font que se substituer à des moulures gothiques dont elles viennent prendre la place[2] » ; elles pourraient être remplacées par des ornements de toute autre nature sans que le monument fût modifié dans son essence.

Nous ne saurions admettre enfin, comme on l'a écrit récemment, que « la maçonnerie d'un édifice n'était guère autrement regardée en ce temps-là que comme une matière à décorer, à qui l'ornement qu'on y plaçait donnait tout son prix et tout son caractère[3] » ; ces « ordonnances gothiques » dont on fait bon marché, elles avaient été créées par l'effort réfléchi de nombreuses générations d'architectes, elles constituaient le fond même de notre art national, et si nous les retrouvons encore dans les édifices de Charles VIII, de Louis XII et même en partie au moins de François I^er, c'est une preuve de la persistance du tempérament profond de l'art français, pendant cette période désignée sous le nom de Première Renaissance.

MONUMENTS D'ARCHITECTURE RELIGIEUSE

A. — Dans la région de la Loire.

La région qui doit faire ici le centre de nos études est particulièrement abondante en monuments de la seconde moitié du XV^e siècle, et un simple

1. *Dictionnaire d'architecture*. Article *Château*.
2. Marcel Reymond, *ouv. cit.*, p. 7.
3. Louis Dimier, *le Primatice*, p. 21.

coup d'œil jeté sur ses richesses architecturales peut nous faire entrevoir au milieu de quel art très actif, très brillant et très français, non pas épuisé et attendant impatiemment quelque révélation étrangère, allait grandir l'école de sculpture des bords de la Loire [1].

A *Tours* même, la grande entreprise architecturale du xv[e] siècle, c'est l'achèvement de la *cathédrale*. Presque toute la façade occidentale date de la seconde moitié du siècle. Vers 1440, la grande nef venait d'être achevée par l'évêque Philippe de Coëtquis, et le triple portail commencé, ainsi que les deux tours [2]. En 1473, on élève le jubé; en 1486-88, on achète de la pierre pour faire les statues du porche [3]. Les tours, menées presque jusqu'à leur hauteur normale, ne devaient être terminées qu'au siècle suivant, et dans un esprit fort différent, par les successeurs de *Jean Papin*, le principal maître de l'œuvre du xv[e] siècle. Mais jusqu'à la fin du xv[e] siècle, c'est le pur style gothique qui se continue, plus élancé, plus nerveux, un peu plus maigre peut-être, avec des effets moins robustes et moins amples, mais avec une fécondité de ressources, une grâce dans le décor tout à fait remarquable; ce décor, du reste, était dans le détail sensi-

Cliché Moreau.

Tours. — Façade occidentale de la cathédrale.

1. En face de l'activité déployée en tous sens, en face des œuvres réalisées, il nous paraît singulièrement injuste de dire ici, comme l'a fait par exemple M. de Grandmaison, que le « gothique dégénéré allait se mourant en des tentatives impuissantes ». (*Documents inédits pour servir à l'histoire des Arts en Touraine*, p. XIX.)

2. Ch. de Grandmaison, *Tours archéologique*, p. 139, 140 et suiv.

3. *Ibid.* D'après un document des Archives d'Indre-et-Loire (G 157).

blement différent de celui de l'époque précédente, et nous aurons tout à l'heure à revenir sur ses qualités particulières.

Bien d'autres églises s'élèvent à Tours vers le même temps et dans le même esprit : l'église *Saint-Clément*[1] (aujourd'hui démolie), que fait réédifier Jean Briconnet, premier maire de Tours, en 1462 ; l'église *Notre-Dame-la-Riche*[2], que Jean Fouquet décore de peintures admirables, dit-on, (très refaite aujourd'hui et privée de sa décoration peinte) ; l'église des *Carmes* (actuellement Saint-Saturnin). Celle-ci avait été construite grâce aux libéralités de Louis XI : c'était une grande église monastique, à une seule nef[3], faite pour contenir une importante communauté dans une façon de grande salle très claire, plutôt qu'une foule grouillante, entassée dans des bas-côtés multiples. On pourrait encore citer quantité d'églises qui ont disparu, comme *Saint-Étienne* (terminée en 1488), *Saint-Pierre-du-Boille*, *Saint-Pierre-du-Chardonnet*, les chapelles *Saint-Éloi* (vers le milieu du siècle), *Saint-Sébastien* (vers 1481), *Saint-Nicolas-du-Trésor*[4] (1494), etc.

Cliché Bousrez.

Beaulieu-lès-Loches. — Chœur de l'ancienne église abbatiale.

De nombreux édifices religieux se complètent, comme l'église de l'abbaye de *Saint-Martin*, dont le chœur est allongé, et où l'on construit un jubé, comme *Saint-Pierre-des-Corps* et *Sainte-Croix*, où les Berthelot se font construire une chapelle.

Si nous sortons de Tours, nous rencontrons aux portes de la ville une

1. Cf. Palustre, *Monographie de l'église Saint-Clément de Tours*, et Chalmel, *Histoire de Touraine*, III, 303.

2. Le portail avait été refait à neuf dès 1422 (Grandmaison, *Doc. inéd.*, p. 3). Mais d'après un texte publié par M. Célestin Port (*Réunion des Soc. des B.-A. des départ.*, 1883) on devait travailler encore à cette église en 1496, et le maître de l'œuvre était à cette date un nommé *Jean Raschez*.

3. Une nef latérale a été ajoutée de nos jours.

4. Cf. Ch. de Grandmaison, *Tours archéologique*, p. 146 et suiv., et Chalmel, *loc. cit.*

charmante église, celle de *Saint-Cyr*, qui nous offre un spécimen, très complet et très pur, de l'architecture courante de cette époque, avec son petit porche latéral, sa nef et son chœur peu élevés, aux voûtes élégantes et simples, ses transepts très larges et ses fenêtres claires[1].

A *Amboise*, avant la petite chapelle *Saint-Hubert*, toute gothique encore bien que contemporaine des guerres d'Italie, c'est l'église *Saint-Florentin* du château, refaite après un incendie en 1445, puis *Saint-Florentin* de la ville, qui subsiste encore, et qui est de proportions exquises; celle-ci fut bâtie après 1465, lorsque Louis XI ne voulant plus laisser pénétrer les bourgeois dans l'enceinte du château, même pour aller à la messe, leur accorda une crue sur le sel vendu dans les greniers du royaume pour les frais de leur nouvelle église[2]. L'église romane de *Saint-Denis-Hors* vit aussi plusieurs chapelles s'ajouter à son chevet, ainsi qu'une grande fenêtre flamboyante au-dessus de son maître-autel.

A *Loches*, à la collégiale *Saint-Ours*, les additions sont moins importantes. Mais à *Beaulieu*, l'église de Foulques Nerra s'enrichit d'un chœur admirable, élégant et svelte, qui s'élève aujourd'hui encore au milieu des murailles romanes ruinées par les Anglais[3].

L'un des plus jolis édifices religieux qui se soient bâtis au xv^e^ siècle en Touraine, c'est la chapelle de *Sainte-Catherine-de-Fierbois*[4], sur le plateau dénudé que traverse la route de Tours à Poitiers. Elle fut commencée après 1431, par Charles VII, sur l'emplacement de la chapelle où Jeanne d'Arc était venue chercher l'épée de sainte Catherine. Mais l'édifice ne fut achevé qu'à la fin du siècle[5].

Non loin de là on rencontre, dans la riante vallée de la Vienne, une série d'églises de la même époque, avec tous les charmes et toute l'élégance du style qui lui est propre. Ce sont celles de *Nouâtre*[6], de *Marcilly-sur-Vienne*[7], très simples, sans bas-côtés, mais complètes et d'un seul jet, celle de *Saint-*

1. Cf. Lhuillier, *Monographie de l'église de Saint-Cyr*, *Bull. de la Soc. archéol. de Touraine*, VII, 130.

2. Cf. Jarry, *Réunion des Soc. des B.-A. des dép.*, 1888, p. 86, et abbé Bossebeuf, *Amboise, le château, la ville et le canton*, p. 115.

3. Les voûtes du transept et de la partie subsistante de la nef furent aussi refaites, et des décorations de style nouveau taillées à même les robustes piliers romans.

4. Guérin, *Notice sur Sainte-Catherine-de-Fierbois*, *Mémoires de la Soc. archéol. de Touraine*, V, 55; abbé Fourault, *Sainte-Catherine-de-Fierbois et ses monuments*, Tours, 1887.

5. Elle a été restaurée en 1853, en même temps que l'on rebâtissait complètement le château voisin de *Comacre*.

6. Construite par Jean du Fou, avant 1483. Cf. *Dictionnaire* de Carré de Busserolle et A. Salmon, *Mém. de la Soc. archéol. Tour.*, 1875, p. 125.

7. Cette église, qui date de la deuxième moitié du xv^e^ siècle, renfermait la chapelle funéraire de la famille de la Jaille (cf. *Mém. de la Soc. archéol. Tour.*, 1875, p. 125).

Épain, où, autour d'un noyau roman, sont venues se grouper toutes sortes d'adjonctions, transept et bas-côtés magnifiques, amplifiant singulièrement la construction primitive. A l'*Isle-Bouchard*, l'église *Saint-Maurice* présente, sur un chœur du XIII^e, une nef et un clocher de la fin du XV^e siècle, l'église *Saint-Gilles*, un chœur du XV^e sur une nef romane. Mais le clocher de *Saint-Maurice* surtout, dont on peut rapprocher celui de *Bois-Aubry*[1], est un morceau important et significatif. Un peu plus loin, à *Châtelleraut*, l'église

Cliché des Mon. hist.

Sainte-Catherine-de-Fierbois. — Intérieur de l'église.

Saint-Jean-Baptiste, consacrée en 1459, avec ses trois nefs et ses chapelles, est encore exactement conçue dans le même esprit.

Il en est absolument de même dans d'autres régions de la Touraine : autour d'Amboise, une série de petites églises de village à peu près contemporaines, échelonnées le long de la Loire ou de ses affluents, nous montrent l'activité de construction qui règne dans ce pays ; on relève, on agrandit les édifices romans détruits, branlants ou insuffisants. Ainsi à *Pocé*, à *Saint-Ouen*, à *Reugny*, à *Nazelles*, à *Vernou*[2], à *Noizay*[3] surtout, dont l'église est une des plus élégantes que nous ayons rencontrées ; à *Dierre*[4], sur une nef du XII^e, on

1. Cf. abbé Bossebeuf, *Bull. de la Soc. archéol. Tour.*, XII, 246.
2. Cf. Carré de Busserolle, *Dictionnaire*, VI, 395.
3. *Ibid.*, IV, 386-390.
4. *Ibid.*, II, 466-467.

ajoute, vers 1480, un bas-côté aux frais du trésor royal et de la corporation des bouchers d'Amboise.

Au nord de Tours, ce seraient, entre bien d'autres, les églises de *Neuillé-Pont-Pierre*[1], qui date presque entièrement du xv^e^ siècle, de *Chemillé-sur-Desme*, de *Louestault*, enfin l'église de *Bueil*, lieu de sépulture des sires de Bueil, fondée à la fin du xiv^e^ siècle, érigée en Collégiale en 1476, et augmentée d'une nouvelle église paroissiale à partir de 1480.

Cliché des Mon. hist.

Cléry. — Intérieur de l'église.

En remontant la Loire, nous trouverions autour de Blois des spécimens d'une architecture très analogue. Notons seulement les églises de *Mont*, de *Cellettes*, de *Montlivaut* et de *Saint-Bohaire*, et, sur les confins de la Sologne, l'église de *Mur* et celle de *Lassay*, fondée près du château du Moulin en 1494 par Philippe du Moulin, compagnon d'armes de Charles VIII. Plus loin, l'église Saint-Christophe de *Suèvres*, agrandie à la fin du xv^e^ siècle, et celle de *Mer*, qui présente un clocher digne d'être mis en parallèle avec les plus belles créations du style flamboyant, tel qu'il fleurit en Normandie par exemple, un peu plus sobre cependant et moins chargé d'ouvrage.

En continuant dans la même direction, nous arriverions à l'église *Notre-Dame-de-Cléry*, rebâtie au milieu du xv^e^ siècle avec l'aide de Dunois[2] et pour laquelle Louis XI eut la dévotion que l'on sait : c'est un édifice peu fleuri et très robuste, des plus importants dans la série de ceux que nous

1. Carré de Busserolle, IV, 373-375.
2. Cf. Jarry, *Réun. des Soc. des B.-A. des départ.*, 1888, p. 89 et suiv ; id., *Histoire de Cléry*.

étudions en ce moment. Enfin, à Orléans même, les ruines de la *chapelle Saint-Jacques* rappellent certaines parties de Notre-Dame-de-Cléry, dont les architectes étaient très probablement orléanais.

Dans une direction opposée, vers le Poitou, *Loudun*, ville qui dépendait du duché de Touraine, nous montrerait encore une église très riche comme décoration flamboyante, *Saint-Pierre-du-Martray*. A *Montreuil-Bellay*, l'église actuelle est une ancienne collégiale bâtie entre 1472 et 1484; elle n'a qu'une seule nef et présente, avec plus de largeur encore et de clarté, le type

Jarzé. — Bas-côté sud. Chapelle de Jean Bourré.

des Saintes-Chapelles élevées par les princes de la famille de Charles V, celles de Vincennes, de Riom, de Bourges, etc. Le *Puy-Notre-Dame* fut un des sanctuaires les plus chers à Louis XI : l'église avait été achevée avant le XV^e siècle, mais le roi, dévot à toutes les reliques de Notre-Dame[1], se plut à l'embellir et à l'enrichir de ses dons; il en fut de même pour l'église *Notre-Dame-de-Nantilly*, à *Saumur*, où tout un bas-côté et un transept, d'une architecture très analogue à celle de Cléry, témoignent de sa munificence. C'est encore lui qui fit construire, en l'honneur de la Vierge, la petite chapelle de *Notre-Dame-de-Behuard*, dans une île de la Loire, au delà d'Angers, spécimen très simple, mais très charmant de l'art du temps[2].

1. On y conservait et on y conserve encore une ceinture de la Vierge qui était très célèbre.
2. Armand Parrot, *Histoire de N.-D.-de-Behuard*, Angers, 1873, et abbé Dubreil, *N.-D.-de-Behuard et son pèlerinage*, Angers, 1893.

Les églises d'*Angers* appartiennent en général au XIII^e^ siècle, et le roi René se contenta d'embellir *Saint-Maurice* et quelques autres. Mais aux *Ponts-de-Cé*, nous retrouvons, avec l'église *Saint-Aubin*, un noyau du XII^e^ siècle, augmenté au XV^e^ et au XVI^e^, particulièrement d'un chœur et de chapelles ; de même, à *Vieil-Baugé*, à *Jarzé*, où Jean Bourré, ministre de Louis XI, qui possédait le château, contribua sans doute pour beaucoup à l'agrandissement de l'église. Celle-ci présente, sur une nef très modeste du XIII^e^ siècle, un développement de bas-côtés et de chapelles tout à fait caractéristique [1].

Vendôme [2] fut pour l'architecture un centre de production très analogue comme activité et comme caractère à celui de Tours. L'*église de la Trinité* (ancienne église abbatiale) est avec la cathédrale de Tours un des édifices les plus importants achevés à cette époque, un de ceux où se marquent le mieux les transformations successives du style gothique : les dernières travées de la nef et le portail furent bâtis sous le gouvernement de l'abbé Louis de Crevent dans les dernières années du XV^e^ siècle et appartiennent à cet art nerveux et élégant, presque sans surcharge, que nous définissions tout à l'heure : la *chapelle du lycée* (anciennement grande salle de l'hôpital) date de 1453 et l'église de *la Madeleine* de 1474. Ce dernier édifice surtout, très caractéristique, est d'ordonnance très simple avec une seule nef assez basse qui rappelle celle des Carmes de Tours.

Enfin, nous ne saurions oublier ici la construction de l'église cathédrale de *Nantes* [3], non seulement parce qu'elle se rattache à la région de la Loire, mais parce que l'architecte qui en conduisit les travaux, vers le milieu du XV^e^ siècle, *Mathelin Rodier*, était originaire de Tours même. Le grand portail fut commencé en 1434 sous l'évêque Jean de Château-Giron de Malestroit [4]. Il n'était pas encore terminé en 1481. Mathelin Rodier dut mourir peu de temps après cette date, et les clochers, de même qu'à Tours, ne furent achevés que dans les premières années du XVI^e^ siècle : nous voyons payer en effet deux charpentiers en 1508 pour le transport des cloches dans la tour du Nord. La progression fut donc à peu près la même ici que dans

1. Cf. plus loin, chap. VIII.

2. Cf. La Martellière, *Descript. de l'abb. de la Trinité*, dans le *Guide du Touriste dans le Vendômois*, Vendôme, 1883.

3. Cf. Bourassé ; *Cathédrales de France*, 1861, p. 248, *Bull. soc. archéol. de Nantes*, t. XXVII, p. 143 ; Palustre, *Ren. en France*, III, 3 ; De Granges de Surgères, *Les Artistes nantais*, p. 44, 11 et 109.

4. Était-ce déjà Rodier qui était maître de l'œuvre ? Nous ne saurions le dire, mais en 1455, nous voyons celui-ci faire un accord avec le chapitre « pour sommes dues antérieurement ». Sous ses ordres travaillaient *Guillaume Chausse* et *Jacquet Badoit*, maîtres maçons.

les travaux de la cathédrale de Tours. Mais fort heureusement, ce portail-ci, dont la construction fut dirigée par un Tourangeau et la décoration peut-être exécutée sous ses ordres par des artistes de même origine, a conservé presque toutes ses sculptures, et nous aurons à y revenir assez longuement[1]. Constatons pour le moment qu'il nous est bien difficile de reconnaître dans ses lignes générales ces « formes tourmentées de la décadence gothique » que l'on reproche au duc de Bretagne d'avoir tant aimées. C'est au contraire un ensemble d'une architecture ample et robuste qui peut presque supporter la comparaison avec les plus belles œuvres du moyen âge.

B. — En dehors de la région de la Loire.

Nous ne songeons naturellement pas ici à faire pour toute la France le même relevé que nous venons de tenter, et d'une façon même forcément incomplète, pour la région de la Loire. Nous nous bornerons à citer quelques exemples caractéristiques de régions particulièrement riches ou de monuments particulièrement importants.

MM. Koechlin et Marquet de Vasselot, qui ont étudié de très près l'art de la région de Troyes, où allait se développer, précisément au moment où nous nous plaçons, une école de sculpture très féconde et très française encore, n'ont pas hésité à qualifier de « prodigieux » le mouvement de reconstruction des églises champenoises à la fin du XV^e et dans les premières années du XVI^e siècle[2], toutes du reste élevées et décorées dans le style traditionnel à peine légèrement modifié.

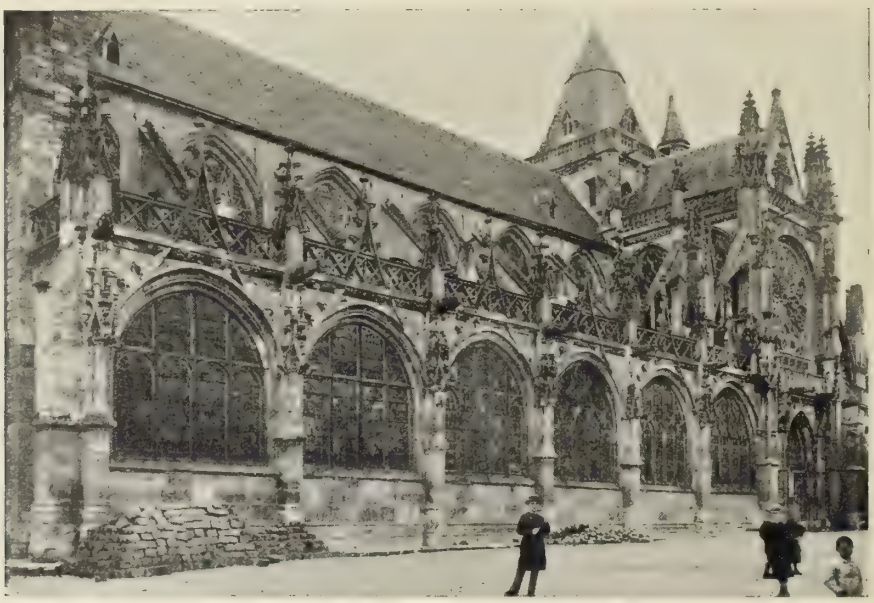
A *Troyes* même, c'est le portail nord de la *cathédrale*, repris en 1462-1468, et décoré par *Odart Colas*, le cloître des *Cordeliers* décoré aux environs de 1480, les premiers travaux de *Jean Gailde* à *la Madeleine* (1495); c'est la *Belle-croix*, élevée de 1495 à 1497 et dont la disparition est si regrettable.

Même abondance de constructions dans d'autres régions comme la Normandie, même persistance du style traditionnel. Les églises de *Rouen*[3] sont là pour le prouver : *Saint-Ouen* dont le portail sud date de 1441, *Saint-Maclou*, (1434-1478), *Saint-Laurent* (1444-1482), *Saint-André* achevé en 1488, sans compter la *cathédrale* dont les tours furent commencées en 1465 et 1487. A la Trinité de *Fécamp*, la nef avait été prolongée par une admirable chapelle absidale construite vers 1489 par *Jacques Le Roux*, dont la carrière se

1. Cf. plus loin, chapitre IV.
2. *Ouv. cit.*, p. 29 et suiv.
3. Cf. la *Normandie monumentale et pittoresque.*

continuera à Rouen[1]. A *Louviers*, les chapelles et le riche portail latéral furent construits par *Jean Gillot* de 1493 à 1494[2], aux *Andelys*, une partie très importante de l'église date aussi de cette époque, de même à *Gisors* et à *Dreux*.

Bien d'autres édifices seraient encore à citer, à *Darnetal*, à *Pont-de-l'Arche*, à *Caudebec*, à *Bernay*, à *Aumale*, à *Sainte-Foy-de-Conches*, etc. Mais il faut noter spécialement la nef de l'église *Notre-Dame* d'*Alençon*[3] et son porche dont la disposition rappelle Saint-Maclou de Rouen. Nous n'en avons pas les dates



Le Grand Andely. — Bas-côté sud de l'église.

exactes, mais la construction doit en être contemporaine de celle de l'église *Saint-Léonard* de la même ville, élevée pour le duc René d'Alençon de 1489 à 1505. Autour d'Alençon, l'église de *Mortagne* fut commencée en 1494; une partie de la nef de l'église *Saint-Germain* d'*Argentan* date de 1480 à 1490, et le porche triangulaire abrité sous un clocher nous paraît être un acheminement vers celui d'Alençon, etc. Partout c'est dans ce pays normand comme une floraison exubérante, qui s'épanouit et déborde même d'une façon plus désordonnée que nous ne l'avons constaté dans la région de la Loire[4].

1. De Beaurepaire, *Bull. de la Comm. des antiquités de la Seine-Inférieure*, t. VI, 1877.
2. Lucien Barbe, *Recueil des travaux de la Soc. libre de l'Eure*, IV[e] série, t. IX, 1891, p. 442-67.
3. Cf. de la Sicotière, *L'Orne pittoresque*, et Louis Duval, *Alençon illustré*, 1898.
4. Chan. Porée; *La Statuaire en Normandie*, p. 42.

Ce caractère se complique et s'accentue encore si, quittant la Normandie, nous nous dirigeons vers le nord en nous rapprochant des Flandres, si nous considérons par exemple certaines parties des églises de *Dieppe* et du *Tréport*, l'église *Saint-Germain* d'*Amiens* [1], ou la façade de *Saint-Wulfran* d'*Abbeville*, commencée en 1488, toute déchiquetée et surchargée d'ornements comme certains retables en bois flamands. Il en est de même à *Saint-Riquier* et à *Rue*. L'église *Saint-Maurice* de *Lille* est cependant exceptionnellement d'une clarté et d'une élégance qui nous rappelleraient plutôt l'art du centre de la France.

En dehors de ces régions que nous venons de citer, les édifices gothiques de la fin du XV^e siècle sont un peu plus isolés. A *Paris*, cependant, nous aurions, après le portail de *Saint-Germain-l'Auxerrois* [2] (1435-39), *Saint-Séverin*, agrandi de 1489 à 1495 [3], et dans la région de l'Oise, *Saint-Antoine* de *Compiègne* ou *Saint-Pierre* de *Montdidier* (1475-1480), par exemple, qui sont des édifices assez importants et caractéristiques.

Dans l'Est, il faudrait noter, outre les constructions champenoises dont nous avons parlé, l'église *Notre-Dame de l'Épine*, près de Châlons-sur-Marne, et la façade de la cathédrale de *Toul*, monuments très complets et très ornés.

Au sud de la Loire, les monuments sont plus rares : le gothique du XIV^e et du XV^e siècle est extrêmement lourd dans la région du plateau central. Mais d'une part cependant, dans l'ouest, l'église *Saint-Pierre* de *Saintes*, d'autre part en Bourbonnais le chœur de la cathédrale de *Moulins* et la majeure partie de l'église de *Souvigny* appartiennent à ce même style large et clair que nous avons rencontré pendant la deuxième moitié du XV^e siècle dans notre région de la Loire ; c'est celui que nous retrouvons aussi à *Albi* et à *Rodez*, au moins dans certaines parties de la cathédrale, ainsi qu'au cloître de *Cahors*. La cathédrale d'*Albi* possède de plus un merveilleux jubé, ou plutôt toute une clôture de chœur couverte d'ornements d'une richesse incroyable ; cet ensemble date de l'extrême fin du XV^e siècle [4]. A *Rodez*, le jubé, qui datait de la même époque, a été démoli, mais l'on en voit encore des fragments importants dans le transept droit ; de sorte que nous avons là, à l'état isolé, il est vrai, et moins entourés que dans d'autres régions, quelques-uns des plus beaux spécimens des élégances robustes et des richesses décoratives de notre époque.

1. Cf. *La Picardie historique et monumentale*, t. I, p. 109-148. Notice par M. G. Durand.
2. Cf. Sauval, I, 299.
3. Cf. Guilhermy, *Itin. archéol. de Paris*, p. 154.
4. Cf. Crozes, *Monographie de la cathédrale d'Albi.*

Persistance du style gothique dans les monuments religieux après 1495.

Vers 1490-1495, le style gothique religieux était donc loin d'être frappé à mort comme on le prétend. Il va même continuer à se développer, à prospérer et à s'épanouir dans presque toute la France, malgré les influences étrangères qui vont, à partir de ce moment, le venir battre en brèche. En effet, outre le grand nombre de monuments du xv[e] siècle que nous avons cités, l'une des meilleures preuves que nous puissions rencontrer des qualités vivaces de ce style, c'est précisément sa prolongation, sa persistance jusque très avant dans le xvi[e] siècle. Il n'y a pas de rupture, d'abandon brusque : maint édifice entamé sous Charles VIII se continue naturellement sous Louis XII et même sous François I[er] par les mains des mêmes artistes et dans le même style : l'examen des monuments le prouve avec évidence. De nouvelles constructions s'élèvent, des travaux de réfection totale s'entreprennent vers 1510, 1520, 1530, et c'est toujours le style traditionnel qui s'y manifeste aussi bien en Touraine qu'en Champagne ou en Normandie.

Dans la région de la Loire, une fois l'impulsion donnée, les modes nouvelles de décoration se propageront, il est vrai, plus rapidement que partout ailleurs. Dès avant 1510, les *François* qui terminent les clochers de la cathédrale de Tours sont des tenants de l'italianisme, tandis qu'à Troyes, par exemple, où la persistance gothique fut plus longue que partout ailleurs, ce n'est qu'en 1559 que l'on renonce au style initial pour l'achèvement de la façade de la cathédrale[1]. Cependant, on peut encore citer en Touraine, même après 1500, bien des agrandissements d'églises exécutés dans le style gothique. Ainsi à *Ballan* où Jacques de Beaune fait les frais des travaux, à *Azay-le-Rideau* (1518-1519) où c'est Gilles Berthelot[2], à *Crissay*[3] où l'on élève en 1527 un clocher très analogue à celui de l'Isle-Bouchard et tout gothique encore. A *Saint-Martin-le-Beau*, deux nefs latérales datent de 1520-1525; à *Cangey*, le chœur est des environs de 1530; à *Limeray*, à *Dierre*, à *Cérelles*, plusieurs parties de l'église furent refaites vers la même date. A *Cléry*, les adjonctions de 1528 se distinguent à peine des constructions précédentes.

A *Bourges*, après l'accident arrivé à la cathédrale en 1506, c'est dans un style tout gothique que l'on relève la partie gauche de la façade ainsi que la

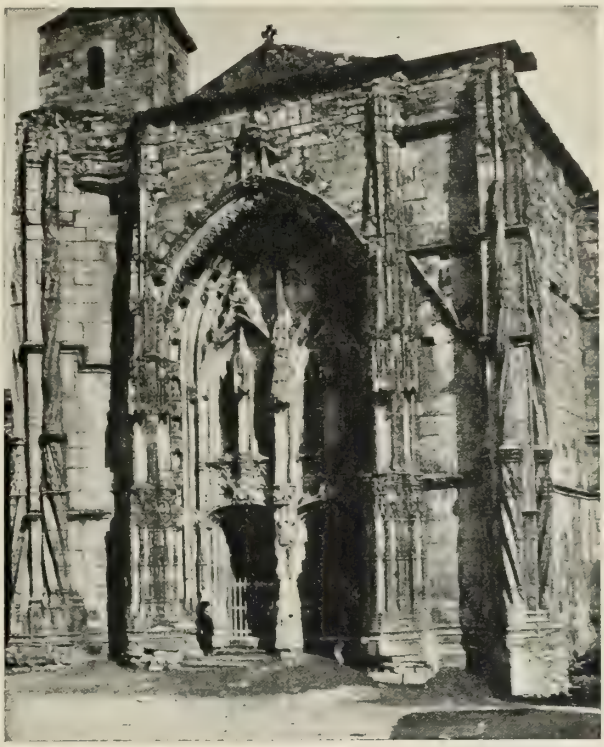
1. Cf. Pigeotte, *Étude sur les travaux d'achèvement de la cathédrale de Troyes (1450-1630)*. Paris, 1870, in-8°.

2. Cf. abbé Chevalier, *Bull. Soc. archéol. Tour.*, II, 475-476. Marché avec le maçon Étienne Rocher.

3. Cf. *Bull. Soc. archéol. Tour.*, V, 300.

tour nord. Les clochers de la cathédrale d'*Angers*, construits après 1516, sont encore de conception toute traditionnelle. Dans le détail seul de la décoration, se glissent par-ci par-là quelques éléments italianisants, mais l'ensemble est une imitation ou plutôt une continuation de l'architecture des époques antérieures.

Des églises ou des chapelles neuves s'élèvent encore, entièrement gothiques de plan sinon toujours de décoration, celle de *Thouars*, par exemple (1503-1510), construite pour Louis II de la Trémoille et Gabrielle de Bourbon ; l'église de la commanderie de *Saint-Marc-la-Lande* (1508)[1], dont le portail est d'une conception délicate et d'une ornementation très fleurie avec tout en haut quelques timides volutes à l'italienne qui annoncent la venue du style nouveau. A Thouars, sur le haut de la façade, une petite galerie supérieure, conçue dans le goût nouveau, détonait déjà au-dessus d'un portail tout gothique[2]. Mais à Saint-Marc-la-Lande, de même qu'à Thouars, l'architecture intérieure reste d'une sobriété nerveuse et presque sèche très frappante, avec une élégance particulière dans le dessin des piliers et des arcs, comme à Cléry ou à Sainte-Catherine-de-Fierbois.



Cliché Robuchon.

Saint-Marc-la-Lande. — Portail occidental de l'église.

L'apparition de quelques détails tels que portes ou crédences à l'italienne, ces détails fussent-ils même contemporains de l'ensemble, n'a rien qui doive nous étonner absolument, car la séduction gagnait à ce moment de proche en

1. Cf. Bélisaire Ledain, *La Gâtine historique et monumentale*, 1876, p. 232, et Palustre, *Ren. en France*, III, 222.

2. Elle fut ajoutée, à ce que l'on croit, par un architecte qui succéda à *Jean Chahureau* et à *Denis Amy* († 1516), qui avaient construit l'ensemble de la chapelle. Cf. Palustre, *Notice sur Thouars*, dans les *Monuments du Poitou*, de Robuchon.

proche et se manifestait de temps en temps par ces placages arbitraires. Le fonds cependant restait gothique, et un peu plus tard encore dans la construction des grandes Saintes-Chapelles tourangelles du XVI^e^ siècle, à *Oiron*, à *Usse*, à *Montrésor*, aux *Roches-Tranchelion*, malgré l'ornementation qui s'altère de plus en plus et se dirige vers la pure décoration classique, c'est le principe gothique que nous retrouverions à la base de la construction, de même que dans l'Ile-de-France, à l'église *Saint-Martin* de *Montmorency*, commencée en 1525.

En dehors de la région de la Loire, les exemples de persistance du style gothique seraient encore plus faciles à trouver. Nous n'en citerons que quelques-uns parmi les plus caractéristiques.

En Champagne, la prospérité de la bourgeoisie troyenne croissant toujours, le mouvement de construction dont nous avons noté les débuts se continue à *Troyes* dans les travaux de *Saint-Pantaléon*, *Saint-Remi*, *Saint-Loup*, *Saint-Nicolas*. La tradition persiste dans les reconstructions entreprises après le grand incendie de 1524, et dans toutes les églises élevées jusqu'en plein milieu du XVI^e^ siècle : à Troyes ou dans les environs, c'est le même style élégant et clair avec ses qualités de logique et de sobriété nerveuse qui reste toujours en vigueur.

En Normandie, c'est la cathédrale de *Rouen* qui s'achève avec la fameuse *Tour de Beurre*, terminée en 1506, et le grand portail commencé seulement en 1507 sur les plans de *Jacques Le Roux*, puis continué par son neveu *Roland Le Roux*, de 1510 à 1527, date de la mort de ce dernier. C'est la tour de la *Madeleine* de *Verneuil* qui cherche à rivaliser avec celle de Rouen : celle-ci est même sans doute l'œuvre d'architectes que le chanoine Arthur Fillon [1], vicaire général de Georges d'Amboise, avait fait venir de Rouen pour embellir l'église de son pays d'origine. Le même personnage, devenu ensuite évêque de *Senlis*, fit élever dans sa nouvelle église la tour et le charmant transept fleuri qui s'y voient encore [2]. Notons encore en Normandie la tour de Saint-Jean de *Laigle*, le croisillon nord de la cathédrale d'*Évreux* où la richesse un peu exubérante, que nous avons déjà signalée plus haut, continue à s'épanouir, la nef de *Pont-Audemer*, construite par l'architecte Morin entre 1501 et 1506, etc.

Il faudrait aussi dans d'autres régions signaler l'œuvre un peu dispersé de cet architecte voyageur qui s'appelait *Martin Cambiches* et que nous voyons travailler à *Troyes* [3], à *Sens*, à *Beauvais*, d'autres disent même à *Gisors* et à

1. Guilmeth, *Hist. de Verneuil*, 1836, in-8°, p. 31.
2. Cf. E. Lambin, *La cathédrale de Senlis*, Paris, 1898.
3. Cf. Koechlin et Marquet de Vasselot, *ouv. cit.*, p. 29-30.

Paris. Dans le Nord, nous trouverions principalement les églises de *Péronne* (1509-1525), de *Montigny*, de *Maignelay* (terminée en 1515), sans parler de la suite des travaux d'*Abbeville*, de *Saint-Riquier* ou de *Rue*. A *Paris* même, la tour *Saint-Jacques-la-Boucherie* date de 1508 à 1522, tandis que *Saint-Merry*, si l'on en croit la date donnée couramment [1], n'aurait été commencé que de 1520 à 1530, et nous mènerait presque aussi tard par conséquent que le transept de *Limoges* (1517-1530), une des œuvres les plus complètes et les plus significatives de ce style gothique persistant.

Enfin, nous citerons, mais seulement pour mémoire, la masse des églises gothiques de *Bretagne* datant du XVI^e siècle : la tradition est dans ce pays plus vivace encore que nulle part ailleurs et presque indélébile : ce n'est plus seulement de la persistance, c'est un retard considérable qui s'y manifeste. Mais la rudesse des matériaux employés et la gaucherie des artistes donnent peu de poids à des monuments d'un art sommaire et fruste qui gardera, même lorsqu'il sera teinté de classicisme, son allure sauvage et dure.

MONUMENTS D'ARCHITECTURE CIVILE

A. — Dans la région de la Loire.

L'abondance et la richesse de ses châteaux dits « de la Renaissance » ont rendu la *région de la Loire* justement célèbre et personne ne songe à nier la fécondité et la grâce de l'architecture civile qui s'y est épanouie au XVI^e siècle. Mais ce mouvement de construction avait commencé bien avant 1500, et, sans remonter aux édifices féodaux qui s'étaient élevés dans certaines positions importantes à Langeais, à Loches, à Montbazon, à l'Isle-Bouchard, à Châteaurenault, un certain nombre de demeures fortifiées s'étaient construites ou agrandies singulièrement au cours du XV^e siècle, alors que la royauté s'était mise à faire en Touraine des séjours de plus en plus prolongés et avait attiré autour d'elle ses serviteurs les plus fidèles.

Pour n'en citer que quelques exemples, *Chinon* s'était accru considérablement pendant le séjour de Charles VII et sous le gouvernement de Commines, à partir de 1477. Le château de *Langeais*, occupé jadis par Pierre de la Brosse, ministre de Philippe le Hardi, fut agrandi et aménagé à nouveau, lorsqu'il passa en 1466 aux mains de François d'Orléans, fils de Dunois. A *Beaugency*, Dunois lui-même avait fait bâtir en 1440 un corps de logis important qui subsiste encore ; mais son œuvre la plus considérable fut

1. Cf. Guilhermy, *Itinéraire archéol. de Paris*, p. 172.

à *Châteaudun* où s'élevèrent de 1441 à 1468 les premiers bâtiments de cette demeure d'une si robuste et si mâle architecture, austère et sobre encore au dehors comme une forteresse, déjà plus riche et plus claire à l'intérieur[1].

C'est exactement le même caractère que nous trouvons aussi avec plus d'élégance encore et de clarté, dans tous les châteaux construits pour le roi René. Rien dans ces édifices ne fait prévoir les goûts particuliers que nous noterons plus tard chez ce prince pour les arts étrangers. Rien ne s'y écarte de la pure tradition française : à *Baugé*, par exemple, où nous voyons un joli corps de bâtiment avec deux tourelles et des lucarnes de forme élégante; de même aux *Ponts-de-Cé*, où l'on s'aperçoit davantage du caractère fortifié du château, aujourd'hui transformé en gendarmerie; de même à la *Ménitré*, etc.

Plus importants peut-être encore sont les châteaux construits vers 1470 par Jean Bourré, le ministre de Louis XI, au *Plessis-Bourré* et à *Jarzé*[2]. Le premier, où Charles VIII fut reçu en 1487, subsiste dans son intégrité, encore un peu rude d'aspect, comme celui de Langeais. Le second a été fortement endommagé à la Révolution et rebâti depuis; mais on se rend très bien compte encore des dispositions premières. C'était un grand corps de bâtiment, simple en profondeur, admirablement situé, ouvrant largement ses fenêtres sur deux vallées, tout en façade, sans appareil menaçant et rébarbatif, maison de plaisance déjà beaucoup plus que demeure fortifiée. Nous n'en pouvons plus juger aujourd'hui, mais il devait, d'après les documents anciens, être très richement décoré, et de silhouette très pimpante avec ses clochetons et ses lucarnes[3].

Cette tendance à l'agrément et au pittoresque s'accentue de plus en plus à mesure que nous avançons dans le xv^e^ siècle : à *Nantes* par exemple, chez le duc de Bretagne, où l'on travaille activement de 1466 à 1473, sous la direction de ce *Mathelin Rodier*, architecte tourangeau, que nous avons déjà vu employé à la cathédrale[4], à *Ancenis*, au château de *Boumois*, près de Saumur, à celui de *Saumur* même, à *Montreuil-Bellay*, à *Ternay* (près de Loudun), dont le château fut commencé au milieu du xv^e^ siècle[5], mais qui perdit un peu, au cours même des travaux, son allure primitive de forteresse, à *la Guerche-sur-Creuse*[6], reconstruit par Charles VII pour Agnès Sorel, sur

1. Cf. Coudray, *Histoire du château de Châteaudun*. — La chapelle était achevée en 1464.
2. Cf. Joubert, *La vie privée en Anjou*, p. 202.
3. Cf. Bib. nationale, Cabinet des Estampes : *Topographie*, dessins anciens et aquarelles du xviii^e^ siècle.
4. Cf. plus haut, p. 16.
5. Une inscription relevée dans la chapelle nous a donné la date de 1444 pour cette chapelle, et de 1439 pour le commencement du château lui-même.
6. Cf. Chalmel, III, 115-116.

le bord d'une rivière charmante, dans une position qui n'a plus rien de stratégique, au château de *L'Islette*, près d'Azay-le-Rideau, au *Rivau*, près de Chinon, à *Brétignolles*, près d'Anché, aux châteaux de *Montpensier* et du *Coudray-Montpensier*[1], bâtis successivement par Louis de Bourbon, mari d'une fille naturelle de Louis XI[2]. Le second surtout s'élève dans une position admirable et sur un plan de plus en plus vaste et clair. Il n'y a dans tout cela aucun symptôme de décadence : ce sont les formes puissantes du moyen âge qui commencent à s'assouplir, c'est le château seigneurial qui s'éclaircit et s'égaie, qui arrive à ressembler à quelque luxueuse habitation urbaine,

Cliché Bousrez.

Château du Plessis-lès-Tours.

qui s'enrichit de commodités et d'agréments inconnus jadis. Et cependant l'influence italienne ne s'y fait encore nullement sentir : soit dans le plan, soit dans la décoration, nous restons dans le développement logique et naturel de l'architecture civile du moyen âge.

Il n'en était pas autrement dans la construction du plus fameux des châteaux de Touraine de cette époque, celui de *Montils-lès-Tours*, ou du *Plessis*, construit pour le roi lui-même aux portes de Tours et où il se plaisait, comme

1. Cf. abbé Bossebœuf, *Mém. Soc. archéol. Tour.*, t. XXXIX, p. 96-352.

2. Nous connaissons les noms des architectes qui construisirent Montpensier. C'est d'abord un maçon nommé *Gabilleau*, puis ce sont *Pierre Chesneau* et *Denis Amy* (cf. *Bull. Soc. archéol. Tour.*, III, 351-352), tous deux de l'Isle-Bouchard, et dont le deuxième est probablement le père du futur architecte de Thouars. Quant au *Coudray-Montpensier*, il fut construit sans doute par les mêmes artistes, de 1489 à 1491.

on sait, tout particulièrement. Ce devait être, quoi qu'on en pense, une résidence commode et gaie : la cour intérieure était décorée d'une série de galeries et d'arcades richement sculptées, les bâtiments exécutés en brique claire, avec des corniches et des lucarnes ornées de sculptures élégantes. Il n'en reste aujourd'hui qu'une faible partie, très séduisante, avons-nous dit déjà, si l'on ne s'obstine pas à y rechercher la « sombre demeure » de Louis XI[1].

Sous Charles VIII, l'épanouissement est complet : *Chaumont*, brûlé et rasé en 1465, est relevé par Charles Ier puis par Charles II d'Amboise, frère et neveu du cardinal Georges d'Amboise. Le nouveau château garde encore l'aspect féodal, comme ceux de Langeais et du Plessis-Bourré ; reconstruit sur l'ancien plan, il est sévère à l'extérieur ; mais la cour (très restaurée malheureusement) prend une richesse et une élégance caractéristiques[2]. A la même époque, *Montrésor* est remis à neuf et presque reconstruit par Imbert de Bastarnay qui venait de s'en rendre possesseur (1490), après avoir déjà acquis et restauré le château de *Bridoré*[3].

Amboise[4] possédait un vieux château gothique, bâti depuis des siècles sur un plateau merveilleusement situé, au confluent des vallées de la Loire et de l'Amasse. Ce château, passé entre les mains du roi au milieu du xve siècle, avait été déjà quelque peu agrandi et embelli sous Charles VII et sous Louis XI[5]. Mais c'est Charles VIII qui en commença la splendeur, surtout après son mariage avec Anne de Bretagne. Une bonne partie du château fut exécutée entre 1491 et 1493 : c'est la partie subsistant encore aujourd'hui sur la Loire. Mais les travaux ne s'arrêtèrent pas pendant les guerres d'Italie, et continuèrent de plus belle au retour. Le plan se poursuivit du reste presque sans changements dans le style général. Les principales con-

1. Les constructions en avaient été exécutées de 1463 à 1472 et dirigées probablement par l'architecte *Jean Regnard*, maître des œuvres d'architecture pour le roi en Touraine. (Cf. Ch. de Grandmaison, *Doc. inédits*, p. 133.)

2. L'aile de la façade nord ne fut abattue que vers le milieu du xviiie siècle pour ouvrir la magnifique vue perspective que l'on sait sur la vallée de la Loire.

3. Cf. Mandrot, *Imbert de Bastarnay*, p. 389-91.

4. Cf. Bossebœuf, *Amboise*, p. 135 et suiv. Nous n'avons malheureusement plus les comptes de la construction du château d'Amboise. Mais M. l'abbé Bossebœuf s'est beaucoup servi dans sa monographie d'un manuscrit (*Bibl. Tours, ms. 1320*) d'un nommé Bruneau qui, s'appuyant sur des registres alors conservés, avait écrit à la fin du siècle dernier un *Essai sur le château d'Amboise*.
Nous possédons de nombreux inventaires qui nous permettent de nous rendre compte de la façon dont le château était meublé et décoré. (Cf. de Grandmaison, *Bull. Soc. arch. Tour.*, I, 253-304.) Il ne subsiste malheureusement plus rien de ces richesses.

5. Louis XI qui y résidait assez souvent y avait institué en 1469 l'ordre de Saint-Michel. Il y laissa sa femme pendant une expédition, en 1465, et c'est là que fut élevé le dauphin, le futur Charles VIII. Une fois sur le trône (1483), celui-ci témoigna toujours une grande affection et une grande sollicitude pour ce château qui avait abrité son enfance.

structions de cette seconde période furent le corps de logis, aujourd'hui disparu, destiné aux appartements de la reine, la petite chapelle et les deux grosses tours d'accès. Louis XII continuera les embellissements d'Amboise, mais avec moins d'ardeur, car c'est du côté de *Blois*, dont le château appartenait à la famille d'Orléans depuis longtemps, que va se porter son activité.

La suite ininterrompue des travaux d'Amboise nous a déjà forcé à franchir cette limite de 1495 que nous nous étions fixée. Ici encore, comme tout à l'heure dans l'architecture religieuse, nous constatons une continuité de développement remarquable : certains édifices élevés en grande partie ou même entièrement après le premier retour d'Italie sont justement parmi les plus belles créations de ce style fleuri où l'on conserve les modes de construction et la plupart des principes de décoration des purs gothiques, mais où l'art du constructeur et du décorateur se fait de plus en plus apparent et brillant. Nous trouvons là comme l'aboutissement logique et nécessaire des principes posés à Jarzé, à Nantes et à Amboise.

Château de Blois. — Aile Louis XII.

Le spécimen le plus remarquable que nous en connaissions aujourd'hui, encore est-il malheureusement très restauré, est évidemment l'*aile* dite *de Louis XII* du château de *Blois*, élevée immédiatement après l'avènement du roi en 1499. A en juger par les dessins anciens, le château du *Verger*[1], en Anjou, construit pour le maréchal de Gié et dont il ne reste plus que les substructions, quelques bâtiments accessoires et quelques tours d'enceinte, ne devait guère le céder au château de Blois lui-même. Il avait du reste été commencé antérieurement et tout un corps de logis venait d'être achevé en 1488 quand Charles VIII y séjourna. Mais le bâtiment le plus somptueux avait été élevé sous Louis XII par l'architecte *Colin Byard*, de

1. Cf. C. Port, *Dict. histor. de Maine-et-Loire*, III, 684-6.

Blois, dans le style le plus brillant et le plus fleuri du moment[1]. L'architecture de Blois peut nous donner quelque idée de ce qu'était celle du Verger, où le plan général était du reste bien plus complet et plus régulier. Dans les deux édifices on avait utilisé ces combinaisons de briques avec des chaînages de pierre, ces fenêtres et ces lucarnes finement ciselées, qui sont parmi les conceptions les plus séduisantes et les plus brillantes qu'il soit possible de rencontrer en architecture, et telles que nous ne pouvons guère songer là-devant à un art qui n'aurait plus qu'à mourir.

Cliché Moreau.

Le Clos-Lucé.

A la même époque, en dehors d'Amboise, du Verger, de Blois, c'est le *Logis du roi* qui s'élève à *Loches*, se pare et s'enrichit à quelque distance du formidable et austère donjon des XI^e^ et XII^e^ siècles. C'est *Ussé* qui commence à s'élever pour Jacques d'Épinay, chambellan de Charles VIII[2], avec ses tourelles et ses lucarnes, son aspect robuste encore comme celui de Chaumont, mais plus élégant et plus gracieux.

Mais ce n'est pas seulement dans les somptueuses maisons royales et princières que ce style gothique renouvelé de la fin du XV^e^ siècle nous apparaît avec toute sa valeur. Il peut, et c'est une preuve de sa fécondité et de son harmonieuse souplesse, s'appliquer aussi bien à des créations plus modestes, à de petits manoirs comme celui du *Clos-Lucé*, près d'Amboise, qui avait été

1. Colin Byard sera appelé plus tard à Bourges en consultation après l'accident de la cathédrale en 1506. (Cf. Girardot, *Artistes de Bourges*, p. 20.) Dans le texte qui constate ce fait il est simplement fait mention qu'il avait été « appelé » par le maréchal de Gié. La similitude de style est telle cependant qu'il paraît bien avoir fait au Verger plus qu'une simple visite.

2. Cf. abbé Chevallier, *Guide du voyageur en Touraine*, p. 245.

bâti vers 1490, par Étienne le Loup, maître d'hôtel de Louis XI, qui fut acheté par la couronne et servit plus tard de résidence à Léonard de Vinci [1], comme celui du *Sauvage* bâti également aux portes d'Amboise pour le contrôleur de l'argenterie de Charles VIII, celui de *Pocé*, près d'Amboise, celui de *Baigneux* à Sepmes, celui du *Coudray-Montbault*, près d'Angers, beaucoup d'autres encore dans la vallée de la Loire qui présentent tous ce caractère riant et simple et ce même charme d'intimité. Le château du *Moulin*, non loin de Blois, construit partie avant et partie après l'expédition d'Italie, est le plus caractéristique peut-être de tous. Il est encore entouré de fossés et de murs en briques ; mais cet appareil guerrier n'a rien de terrible et n'est plus qu'un agrément. Le grand bâtiment d'habitation, avec sa tourelle et sa petite chapelle d'une élégance parfaite, est avant tout une jolie maison de plaisance, aimable et accueillante [2].

Cliché Moreau.

Tours. — Cloître Saint-Gatien (partie gothique).

On verrait aussi s'affirmer, avant et après 1495, les qualités nouvelles de cette architecture civile, agréable et claire, robuste et élégante, dans des constructions plus utilitaires comme les bâtiments de la *Bibliothèque du chapitre* de la cathédrale, au cloître *Saint-Gatien* de *Tours* bâtie vers 1460, aux frais du chanoine Raoul Segaler [3], dans le beffroi municipal d'*Amboise*, commencé en 1495 [4], et dans quelques maisons qui, malgré les

1. Cf. Montaiglon, *Réun. des Soc. des B.-A. des dép.*, 1893, p. 784-5.

2. Au nord d'Angers, les Rohan, châtelains du Verger, possédaient un autre château qui subsiste en grande partie, celui de *Mortier-Crolle*, qui dut toujours être ce qu'il est maintenant, une vaste ferme au centre d'un grand domaine rural. D'architecture plus simple, moins luxueuse que ne l'était le Verger, il est construit dans ce même style dont il nous montre justement la variété et les ressources d'adaptation.

3. Cf. *Mém. Soc. archéol. Tour.*, t. XVII, p. 66 ; Grandmaison, *Tours archéol.*, p. 145-146.

4. Cf. A. Gabeau, *Le beffroi municipal d'Amboise*, Tours, 1897, in-8°.

transformations et les mutilations subies, peuvent encore nous donner une idée de ce qu'étaient les logis des bourgeois de la ville de Tours au xv^e^ siècle, alors que « le bel entretien de ses rues et l'ampleur de ses habitations » faisaient l'admiration du voyageur italien Francesco Florio [1]. Le type essentiel de ces constructions peu ambitieuses est la charmante petite *maison* en brique et pierre dite *de Tristan*, bien qu'elle n'ait jamais appartenu au

Cliché Bousrez.

Luynes. — Maison de la fin du xv^e^ siècle.

grand prévôt de Louis XI. M. de Grandmaison en attribue la construction à Pierre Du Puy qui en était propriétaire en 1495 [2] ; elle est tout à fait simple et harmonieuse.

On trouverait encore à noter, à Tours, malgré des réfections totales ou partielles, les restes de l'*hôtel de Jean de Beaune*, le père du financier, l'*hôtel de Maillé* qui possède un escalier à tourelle et de belles fenêtres ; une maison du xv^e^ siècle de la rue Bretonneau, refaite en grande partie ; *l'hôtel Gouin* commencé dès le milieu du xv^e^ siècle par Jean de Xaincoings, surintendant des finances de Charles VII, très remanié plus tard ; enfin, plusieurs maisons à pignons et à pans de bois, assez bien conservées, qui nous montrent des architectures plus modestes encore, mais avec un peu plus de

1. Cf. *Mém. Soc. archéol. Tour.*, t. VII, p. 93.
2. *Bull. Soc. archéol. Tour.*, t. IV, p. 391.

luxe et de gaieté qu'auparavant. Le type, du reste, en est très fréquent par toute la France, et sans sortir de notre région de la Loire, nous en trouverions encore à *Luynes*, à *Blois*, à *Romorantin*, à *Angers* où la *maison d'Adam* est une des plus complètes que nous connaissions, etc.

A *Bourges*, le milieu du XV^e siècle avait vu s'élever l'*hôtel*, on peut presque dire le palais de *Jacques Cœur* (1443 à 1451). Celui-ci servait à la fois d'habitation et de maison de banque, et le grand argentier y avait ses

Château de Meillant.

comptoirs. Sa vaste cour, ses galeries, ses promenoirs destinés à recevoir la foule, avec leur décoration spirituelle et familière, relativement sobre, en font un des modèles du style nouveau. Il fut imité, presque reproduit, dans l'*Hôtel de Ville* de Bourges, aujourd'hui le petit lycée, édifié en 1488; d'autres demeures de la ville, comme l'hôtel *Lallemand* ou l'hôtel *Cujas*, bien que complétées ou entièrement exécutées au XVI^e siècle, restèrent toujours, pour leur structure intime et même pour partie de leur décoration, dans la pure donnée gothique élargie et vivifiée par l'esprit du XV^e siècle.

Non loin de Bourges, et vraisemblablement sous la direction des mêmes architectes, s'éleva en deux fois le château de *Meillant*, pour les Chaumont d'Amboise, parents du cardinal : une première partie en est à peu près contem-

poraine de l'hôtel Jacques Cœur, l'autre date des environs de l'année 1500, et l'on y peut suivre facilement d'une partie à l'autre la transformation progressive du style gothique s'acheminant vers un idéal de plus en plus riant, orné et luxueux.

B. — En dehors de la région de la Loire.

Grâce aux séjours de la royauté et à la prospérité générale, les provinces de la Loire sont certainement les plus riches de toute la France en constructions importantes de cette époque. Çà et là cependant, en dehors de cette région, quelques châteaux, quelques constructions particulières peuvent nous rappeler de loin les merveilles de Chaumont, d'Amboise, du Verger et de Blois. Mais ces spécimens sont en général beaucoup plus isolés; nous ne voulons du reste en citer ici que quelques exemples contemporains de ceux que nous avons énumérés pour la région qui nous intéresse particulièrement.

En Normandie, par exemple, nous trouvons, comme dans l'architecture religieuse, des témoignages d'une activité considérable. A *Gaillon* s'était élevé le premier château du cardinal d'Estouteville de 1456 à 1463, en attendant celui que Georges d'Amboise fera édifier, de 1501 à 1510; celui-ci, bien qu'en partie décoré à l'italienne, sera encore construit à la gothique, par des maîtres de l'œuvre locaux, tels que *Pierre Fain* et *Guillaume Senault*, qui sauront garder intactes leurs habitudes de construction et ne se laisseront entamer que très superficiellement [1]. Autour de Gaillon, quelques autres châteaux s'élevaient dans ce style français transformé que nous recherchons en ce moment : le château d'*Epreville-Martainville*, par exemple, dans la Seine-Inférieure, commencé en 1485 pour un marchand de Rouen, Jacques Lepelletier, celui de *Saint-Maurice-d'Estelan*, en brique et pierre comme le précédent, en attendant *Mesnières* et *Fontaine-Henry*. En Bretagne, c'est le château de *Josselin*, forteresse d'un côté, demeure très plaisante et très richement ornée de l'autre. Dans le Roannais, c'est le château de *Boisy*, bâti pour les Gouffier. Dans le Midi, c'est la forteresse de Gaston Phœbus, à *Pau*, qui s'agrandit et s'éclaircit dès 1455-64, en attendant les embellissements futurs; c'est *Jumillac-le-Grand* dans la Dordogne, etc., etc.

Partout aussi la vie municipale et bourgeoise prospère et grandit. De nombreux hôtels de ville, hôtels particuliers ou simples maisons s'élèvent, surtout dans le Nord et dans l'Ouest, reproduisant à l'infini les combinaisons

1. Cf. Deville, *Comptes de la construction du château de Gaillon.*

ingénieuses et sans cesse renouvelées de ce style que l'on prétendait épuisé et où se crée et se perpétue pourtant ce type de l'*hôtel* à la française, si original, si intime et si pratique, si différent des gigantesques et incommodes *palais* à l'italienne ; l'art du XVIe siècle le transformera dans son décor, mais le laissera intact dans sa conception générale.

Avec l'hôtel de Jacques Cœur et la maison de Tristan, le plus joli spécimen de ce genre de construction, c'est l'*hôtel de Cluny* à Paris, construit après 1490 par Jacques d'Amboise, évêque de Clermont et abbé de Cluny. Pour les hôtels de ville, *Compiègne* nous en offre un type excellent, qui fut construit dans les premières années du XVIe siècle, et qui, avec un peu plus de mesure, nous relie à tous ceux des Flandres et de Belgique. Enfin, à titre d'exemples caractéristiques, nous mentionnerons simplement le Palais de Justice de *Beauvais* et surtout celui de *Rouen*. Construit en deux fois, celui-ci dans la partie de 1493 est d'une belle harmonie et presque sobre de lignes. Dans celle de 1499 au contraire, on sent le progrès vers le luxe et la profusion décorative, et l'on reconnaît la marque de ce style un peu touffu particulier à la Normandie, que nous avons déjà signalé à propos des édifices religieux.

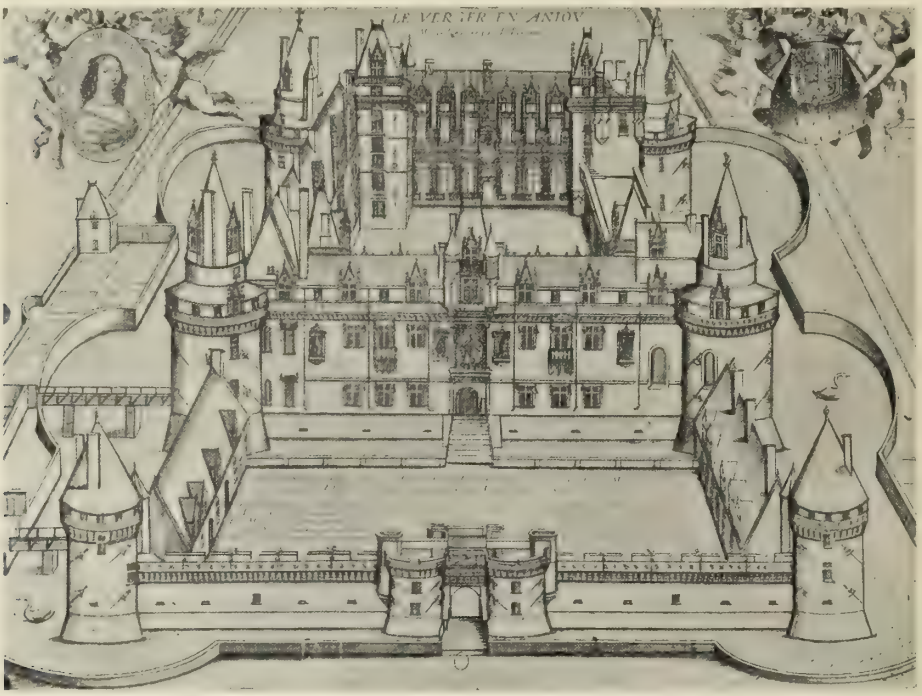
Conclusion.

Cette simple énumération, à notre avis, prouve suffisamment, au contraire des affirmations que nous avons rapportées en commençant, la prospérité et l'admirable fécondité de cette architecture gothique de la seconde moitié du XVe siècle. Il est évident que cet art a évolué : il est devenu plus clair, plus logique, plus gai, plus aimable. Mais on ne saurait soutenir que c'est là une décadence, on ne saurait soutenir non plus que c'est sous l'influence de l'Italie que s'est produite cette évolution profonde ; car l'action, tout extérieure d'abord de l'Italie, nous la saisirons très nettement à sa date, grâce à un signe évident et précurseur, la transformation du décor. Or rien de tel ne se manifeste encore avant 1495.

Plus tard, après les premières guerres d'Italie, il se produira un grand changement apparent. Mais ce changement-ci sera beaucoup plus à la surface qu'au fond des choses.

Dans l'architecture religieuse, ce qui se passe alors est extrêmement simple : nous avons vu que souvent on continue purement et simplement à bâtir des églises gothiques jusqu'à une date très avancée. Peu à peu, dans les chapelles de châteaux d'abord, puis dans les églises urbaines quelques motifs italiens, païens même, se glissent ici ou là ; mais les éléments essentiels demeurent.

Il n'en est pas autrement, quoi qu'il paraisse, dans l'architecture civile. Seulement ici, le goût pour la nouveauté est plus vif, plus rapidement efficace, et l'on répudie un peu plus tôt les habitudes de décoration traditionnelles; *Châteaudun* où l'aile du nord se décore presque entièrement à la gothique entre 1512 et 1516 est une exception; mais à *Gaillon*, à *Blois* (aile de François Ier), à *Chambord*, à *Chenonceaux*, à *Azay-le-Rideau*, c'est pendant longtemps encore la construction sérieuse, le plan logique, le principe



Château du Verger (d'après une gravure du XVIIe siècle).

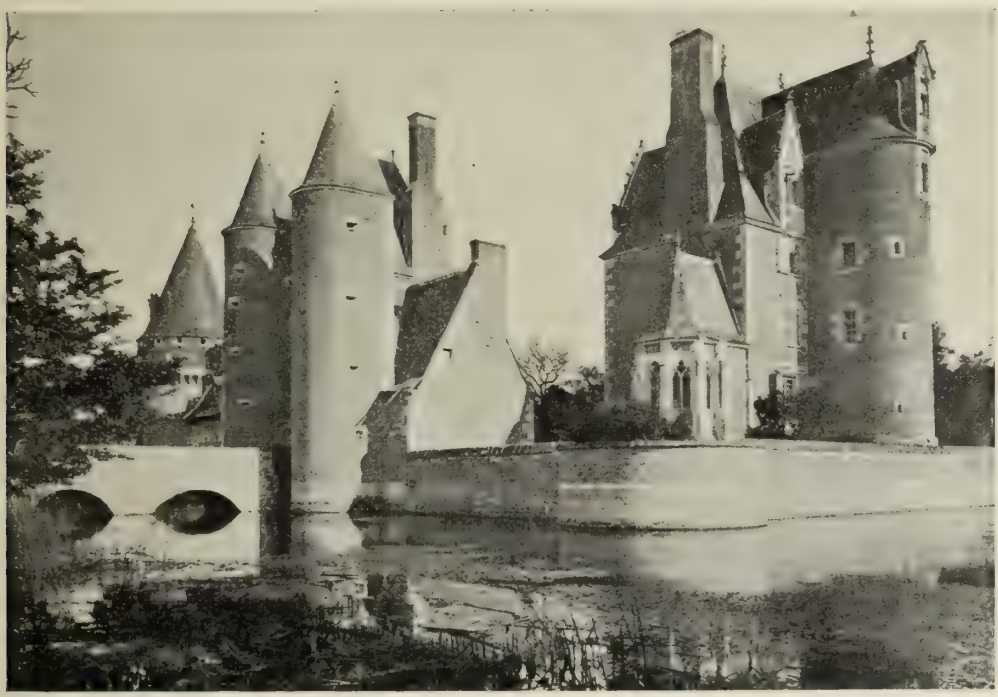
gothique qui persistent, c'est le style français robuste et élégant, clair et brillant, qui se continue tel qu'il s'est formulé au XVe siècle.

Au fond, c'est pendant le XVe siècle que s'est produite la véritable transformation qui a créé un style nouveau en dehors de toute influence étrangère, spontanément, sous l'action de besoins nouveaux, de mœurs nouvelles : c'est le goût du luxe, le désir du bien-être, le sentiment d'allégresse après la délivrance du cauchemar de la guerre de Cent ans, c'est la prospérité renaissante par toute la France, c'est l'adoucissement des mœurs qui en ont été les causes véritables. Le style nouveau a correspondu à un nouvel état de civilisation.

Or nous verrons justement qu'il y eut aussi en sculpture une évolution spontanée, une transformation du style français se renouvelant de lui-même,

parallèlement à ce qui se passe en architecture et dans un sens très analogue. Ainsi présenté, ceci n'est qu'une hypothèse plausible ; nous allons nous efforcer de démontrer que cette hypothèse correspond à une réalité. Malheureusement les faits sont ici moins saisissables, les transformations moins patentes que dans l'histoire de l'architecture où une série de transformations matérielles, facilement notables, peuvent caractériser une évolution de style.

La tâche sera donc infiniment plus délicate et plus complexe. Nous allons



Cliché Moreau.

Château du Moulin.

essayer cependant de suivre cette évolution que nous venons d'indiquer et d'en marquer aussi précisément que nous le pourrons les différentes causes, les différentes étapes, en déterminant nettement si possible ce qui ne paraît que nuances au premier abord, mais qui n'en est pas moins susceptible, croyons-nous, de notation exacte.

Nous constaterons, poussant jusqu'au bout la comparaison avec l'architecture, qu'une fois le contact établi entre l'art français et l'art importé d'Italie, les qualités françaises des imagiers persistent d'abord quand même, comme persiste chez nos maîtres de l'œuvre le vieux sens français de la construction sous le vêtement italien. C'est peu à peu seulement que nous verrons ces qualités profondes s'altérer. Alors il y aura plus que contact : il y aura pénétration ; mais bien des années se seront écoulées, car il faudra attendre une

date assez avancée dans le XVI^e siècle, au plus tôt vers 1525, en Touraine, au plus tard vers 1540, en Champagne, pour voir se consommer cette pénétration.

En architecture aussi, du reste, il vient un moment où les traditions s'affaiblissent, où le mot devant lequel nous avons reculé tout à l'heure se trouve juste, où il y a *décadence* irrémédiable du style gothique. Mais cette décadence se place en plein XVI^e siècle, après et non avant la « Renaissance ». A ce moment, des éléments étrangers ont altéré l'esprit de notre école, l'élite des artistes a abandonné le style traditionnel aux praticiens de villages, et, les chefs de file faisant défaut, ceux-ci n'ont plus pour se guider ces modèles créés jadis à loisir, à grands frais et par des artistes éminents. Cet abâtardissement était fatal après l'engouement pour les modes italiennes; il est réel à un certain moment, mais il est tout à fait injuste de prétendre qu'il avait commencé dès le XV^e siècle.

Il faut avoir vu nos églises de village, en avoir étudié de près et dans les diverses régions du pays, les transformations successives pour comprendre tout le mal qu'a pu faire la Renaissance à l'art français pris dans son ensemble. Quand régnait le style national, si minimes, si vulgaires même que fussent les productions conçues suivant ce style, elles répondaient sans peine et précisément à la nécessité qui les commandait, le peuple les comprenait, et les humbles artisans qui les exécutaient faisaient, selon leurs moyens, œuvre logique et forte. Le résultat de leurs efforts était une réduction, une mise au point des grandes œuvres telles que les cathédrales, mais cette réduction participait des mêmes qualités que son modèle. La moindre église rustique du XII^e ou du XIII^e siècle peut être admirable; car il s'en dégage une impression d'art plus ou moins forte, mais toujours juste. Plusieurs des petites églises du Beauvaisis ou de l'Ile-de-France sont de purs chefs-d'œuvre, comme pouvait l'être un temple rustique de l'ancienne Grèce ou la plus humble des statuettes de Tanagra.

Il en était encore de même au XV^e siècle. La même évolution s'était fait sentir dans l'art français tout entier, et, du plus grand au plus petit, de la cathédrale de Tours à la dernière des églises de Touraine, c'était bien le même style qui se pratiquait, s'adaptant aux nécessités, aux ressources, aux circonstances particulières, mais gardant partout la même logique, la même sobriété nerveuse dans la construction, le même caractère luxuriant dans la décoration.

Il faut voir au contraire les lamentables productions de l'art classique dans les villages : ce ne sont plus des adaptations, mais des caricatures des modèles en vogue; on se sent en présence d'un style que ne comprennent ni

ceux qui exécutent l'œuvre, ni ceux qui la commandent, ni ceux qui sont censés en profiter. Le grand art, celui des villes et des châteaux, peut encore prétendre s'inspirer du sentiment de la beauté classique. C'est une inspiration bien artificielle, bien factice, mais on atteint néanmoins ici à une certaine noblesse, à une certaine grandeur où cette beauté classique est bien pour quelque chose ; dans les villages, le style savant est lettre morte, la Renaissance maladroite, et le classique ridicule ; il n'y a plus d'art local, plus d'art populaire, plus d'art vrai : en architecture, on retourne à la grange, en sculpture au magot. On peut dire à la lettre ici que la Renaissance a tué l'art français, celui qui savait s'adapter aussi bien aux châteaux princiers qu'aux maisons bourgeoises, aux grandes cathédrales qu'aux plus humbles églises de village, celui qui fleurit encore si vigoureux et si fécond jusqu'à la fin du XV^e siècle.

CHAPITRE II

COUP D'ŒIL GÉNÉRAL SUR LES ARTS MINEURS ET SUR LA PEINTURE LA SCULPTURE DÉCORATIVE

Activité et persistance des traditions dans les arts mineurs. — La peinture. — La miniature et le vitrail. — Enquêtes nécessaires.

Esprit général de la décoration sculpturale. — Les fenêtres, les tympans ajourés, les clefs de voûte, etc.

Le feuillage. — Sa transformation. — Ses applications dans les édifices religieux et civils.

Éléments étrangers à la végétation. — La figure humaine, les sujets familiers, le grotesque. Exemples empruntés à la région de la Loire : Tours, Amboise, Blois, Loches.

Diffusion générale de ce style à quelques exceptions près. — Abandon brusque malgré quelques persistances réelles.

Nous avons trouvé dans l'architecture de la fin du xv^e^ siècle, les qualités essentielles de tout art vivant et robuste : la fécondité d'abord, la perpétuité des traditions ensuite, avec la faculté de se renouveler néanmoins et de s'accommoder aux besoins nouveaux ou aux transformations de l'esprit public. Cela posé, nous pourrions étudier successivement tous les arts qui dépendent de l'architecture, ceux qui se rattachent à la grande décoration monumentale aussi bien que les arts dits *mineurs*, la sculpture décorative, la peinture murale, le vitrail, la tapisserie, aussi bien que la miniature, l'émaillerie, l'orfèvrerie ; nous y trouverions la même abondance de productions, la même continuation des qualités françaises du moyen âge avec comme un essor vers un art de plus en plus riche, vivant et libre.

Ainsi nous verrions les *orfèvres* exécuter en grand nombre des statuettes et des bustes reliquaires d'un modelé et d'une précision admirables, des objets liturgiques d'une somptuosité délicate. Ces œuvres, toutes gothiques d'allure, ne nous offriraient que la continuation de l'art antérieur et nous les verrions se perpétuer, d'autre part, longtemps après l'arrivée des Italiens en France.

Les *émailleurs* ont inventé, à la fin du xv^e^ siècle, cet admirable procédé de l'émail peint qui leur a permis d'élargir singulièrement le champ de leurs

compositions : les émaux de *Monvaerni* et de *Nardon Pénicaud* nous le prouvent amplement. Mais ils empruntent encore le plus souvent leurs thèmes, leurs types et leur manière, aussi bien dans les scènes religieuses que dans les portraits, aux graveurs, aux peintres et aux miniaturistes français ou flamands : ils y ajoutent seulement l'éclat incomparable de leurs procédés. S'ils abordent parfois des sujets antiques, la guerre de Troie, ou les Voyages d'Enée, ils le font naïvement, presque comme les poètes du haut moyen âge, transposant toutes ces fables héroïques et les réduisant à la mesure de la réalité de leur temps. Ce n'est que dans le deuxième tiers du XVI^e^ siècle qu'ils adopteront dans leurs compositions les types et les procédés classiques de la Renaissance italienne.

Jusque vers la même époque les *tapissiers* travaillent eux aussi dans le même esprit traditionnel. Avant de se mettre à traduire les cartons de Raphaël ou ceux du Primatice, ils continuent à suivre les saines habitudes gothiques, aussi bien dans les ateliers français que dans les flamands. Les physionomies, les costumes sont empruntés à la réalité contemporaine, les attitudes sont encore simples et n'offrent ni cette affectation, ni cette gesticulation que leur donnera l'art italianisant ; la composition est plus touffue et plus grouillante, mais ne présente pas encore ces ingéniosités inutiles de perspective, qui transformeront les tapisseries postérieures en autant de tableaux. L'ensemble est plus riche et plus somptueux, les tapisseries tissues de fils d'or sont plus fréquentes ; mais le décor est toujours emprunté à la nature : témoin ces encadrements de verdure, ces champs de fleurettes d'un coloris si harmonieux, d'un dessin si pittoresque ; parfois quelques arabesques, quelques pilastres à l'italienne, quelques fonds d'architecture nouvelle se montrent par-ci par-là ; mais aussi bien ici que dans l'art monumental, ce n'est, on le sent bien, qu'un placage qui ne saurait altérer l'esprit même de l'œuvre.

La *peinture* est peut-être de tous les arts celui qui ressentit le premier l'atteinte de l'italianisme et se laissa au moins entamer par l'imitation de l'art ultramontain. La cause en est évidemment dans le développement magnifique que cet art avait pris en Italie depuis le XIV^e^ siècle, dans la facilité aussi avec laquelle les documents tels que gravures, dessins ou miniatures pouvaient passer d'un pays à un autre et dans l'action que ces documents pouvaient exercer directement sur les artistes. Il faut tenir compte enfin de l'influence considérable qu'exerça sur le groupe des peintres et miniaturistes tourangeaux, au milieu du XV^e^ siècle, un maître comme *Jean Fouquet*, qui avait rapporté de son voyage d'Italie sinon un style nouveau, du moins un certain nombre d'habitudes bientôt répandues autour

de lui [1]. Nous verrons plus tard en quoi consistaient ces habitudes ; elles n'altérèrent d'ailleurs que légèrement l'esprit de l'école française : Fouquet et ses successeurs restèrent au fond gothiques et réalistes, et notre école, forte de son tempérament propre, forte aussi de son contact maintenu avec une école de même origine et presque de même nature qu'elle, l'école flamande, continua malgré tout à vivre de sa vie propre et à prospérer singulièrement pendant toute la deuxième moitié du XV^e^ siècle. Pour se rendre compte de tout son développement, il faut bien se garder du reste de la chercher uniquement dans les peintures murales ou les retables d'autels, il faut songer à ces deux branches accessoires, capitales chez nous, la *miniature* et le *vitrail*.

La grande peinture elle-même est loin de faire aussi complètement défaut qu'on veut bien le dire quelquefois. Les monuments en sont assez rares, il est vrai ; mais il faut songer d'abord au peu de place laissé à la peinture murale par notre architecture gothique. Il faut songer aussi aux badigeonnages et à toutes les destructions irréfléchies ou méthodiques si fréquentes chez nous. Il conviendrait enfin, au lieu de dédaigner en bloc notre école de peinture, et de la déclarer, à la fin du XV^e^ siècle, impuissante, épuisée ou même inexistante [2], d'interroger des fresques [3], comme celles de Notre-Dame de Dijon, des chapelles d'Amiens, de la cathédrale du Puy, de la voûte de la chapelle Jacques Cœur à Bourges, le Jugement dernier de la chapelle de Châteaudun ou celui de l'église Saint-Mexme de Chinon, qui est assez proche de la manière de l'école de Fouquet [4]. Il faudrait tenir compte aussi des œuvres de Nicolas Froment [5], en particulier du grand triptyque du Buisson ardent de la cathédrale d'Aix ; il faudrait mettre à leur véritable rang le beau retable peint sur bois de l'église Saint-Antoine de Loches [6], qui est daté de 1485 et appartient certainement à l'école de Tours, et surtout le triptyque de Moulins [7], cette œuvre exquise et magistrale où

1. Cf. plus loin, chap. V.

2. Cf. L. Dimier, *Primatice*, p. 30.

3. La plupart de ces peintures ont été relevées pour le service des *Monuments historiques*, et l'on peut en voir quelques reproductions à l'aquarelle au Musée du Trocadéro.

4. Cf. de Galembert, *Mémoires sur les peintures murales de l'église Saint-Mexme de Chinon*, *Mém. Soc. archéol. Tour.*, V (1855), p. 145-204, pl. — Il existe aussi une fresque représentant un Jugement dernier dans la chapelle du château de Châteaudun.

5. Cf. J.-J. Guiffrey, *Nouv. arch. art fr.*, 1877, p. 396, et Lafenestre, *Revue de l'art ancien et moderne*, 1897, II, 305-314, pl. — Exp. rétrosp. art fr., 1900. Cat. n° 4544.

6. Ce tableau provient sans doute de la Chartreuse du Liget. Cf. Palustre, *Catal. Exp. rétrosp. Tours*, 1890, pl. IV. On en a signalé récemment un autre analogue, mais un peu plus tardif à notre avis, qui proviendrait de Fontaines-les-Blanches. Cf. A. Gabeau, *Réun. des Soc. des B.-A. des dép.*, 1900.

7. Cf. plus loin, chap. VII et VIII. Exp. rétrosp. art fr., 1900, n° 4545.

l'on entrevoit diverses influences, mais dont la note dominante est bien française. Il faudrait noter aussi cette série de portraits intimes et précis qui, faisant suite à ceux de Fouquet, préparent et annoncent ceux de l'école des Clouet : par exemple, à l'extrême fin du xv^e^ siècle, le petit portrait du dauphin Charles Orland [1] ou celui d'une donatrice agenouillée présentée par une sainte Madeleine (collection Somzée), bien d'autres encore.

La *miniature* allait disparaître ou du moins voir son rôle considérablement diminué au xvi^e^ siècle par le développement croissant de l'imprimerie ; le rôle des copistes et des enlumineurs allait se réduire à l'exécution de quelques volumes de grand luxe. Mais cela ne tenait ni au caractère même de l'art du temps, ni à l'action de l'art italien : ce fut un phénomène fatal et qui ne doit pas empêcher de constater l'éclat antérieur de notre école de miniaturistes, assez peu connue encore malheureusement entre Fouquet et Bourdichon [2]. Nous ne pouvons naturellement aborder ici cette étude délicate et ardue. Mais les quelques miniatures qu'il nous a été donné d'examiner, soit à la Bibliothèque nationale, soit dans les bibliothèques de province, à Tours par exemple, à Vendôme ou à Poitiers, celles où nous avons eu à chercher des rapprochements avec des monuments que nous avions à étudier dans le détail, ou celles que nous nous sommes plu à passer en revue pour pénétrer plus intimement l'esprit général de l'art du temps, la miniature par exemple des *Droits de Louis XI sur la Bourgogne* à Tours [3], celle des *Statuts de l'ordre de Saint-Michel* dédiés à Charles VIII à Paris [4] ou celles du *Missel de Nouaillé* à Poitiers, nous ont laissé l'impression d'un art exquis et délicat, bien vivant surtout, où se révèlent çà et là quelques traces d'influence italienne, mais qui se suffit à lui-même et n'a presque rien à gagner à un contact violent avec l'art étranger.

Cela est plus frappant peut-être encore dans le *vitrail*, art essentiellement français. On connaît les magnifiques vitraux du xv^e^ siècle, de Bourges, de Moulins, de la cathédrale de Tours ou de Notre-Dame-la-Riche. L'art qui s'y épanouit était si vivant et si fécond qu'on le verrait se continuer presque intégralement dans certaines écoles qui se développèrent au début du xvi^e^ siècle en Touraine, en Champagne, en Normandie, dans le Beauvaisis, etc. Citons-en seulement comme exemples les vitraux exécutés pour Jacques de Beaune en Touraine, à la Carte, à Ballan, à Semblançay, ceux de

1. Cf. Palustre, *Catalogue de l'Exp. rétrosp. de Tours*, 1890, pl. V.

2. Cf. Paul Durrieu, *Jacques de Besançon et son œuvre*, et diverses communications du même auteur à la Soc. nat. des Antiquaires.

3. Cf. plus loin, chap. X, fig.

4. Bib. nat. Fr. 14363. Cf. P. Durrieu, *Un chef-d'œuvre de la miniature française sous Charles VIII*, Paris, 1894.

Saint-André d'Apchon, dans le Roannais, ceux de l'église Saint-Étienne à Beauvais, etc. Quelques habitudes de style, quelques principes nouveaux de dessin empruntés aux habitudes italiennes, pénètrent dans ces productions postérieures à 1495. Mais ce sont justement des ferments de mort, non pas de rénovation qui s'introduisent ainsi, et le triomphe de l'art classique amènera plus tard la disparition du vitrail français.

Ce sont là du reste toutes questions très complexes ; ce sont des enquêtes très longues et très minutieuses qu'il faudrait se résoudre à aborder dans le détail avant de porter des jugements sommaires sur « l'épuisement » et la « stagnation » de notre art français antérieur à la Renaissance. Pour nous, comme nous l'avons indiqué dans notre Introduction, c'est l'école de sculpture qui fleurit à cette époque que nous comptons étudier ici. Après avoir examiné rapidement les caractères et les monuments principaux de l'architecture, après avoir constaté la vitalité de cet art essentiel, nous n'avons voulu que jeter un coup d'œil sur les domaines voisins du nôtre : ce coup d'œil nous a suffi pour pressentir que l'école dont nous allons nous occuper n'a pas été un fait isolé et unique dans l'histoire de l'art français de la fin du XV^e^ siècle et du commencement du XVI^e^ siècle.

Dans notre région de la Loire, et en Touraine en particulier, fleurissent, autour de notre Michel Colombe, toute une pléiade de maîtres orfèvres, tapissiers, miniaturistes, vitrailleurs, etc., dont les noms ainsi que l'activité nous sont révélés par les nombreux documents mis au jour par les érudits tourangeaux et surtout par M. Charles de Grandmaison dans son excellent recueil des *Documents inédits pour servir à l'histoire des arts en Touraine*. Malheureusement dans ces domaines particuliers, comme dans celui dont nous allons aborder l'étude, bien des pertes ont été éprouvées, à jamais déplorables, et ce n'est que par de trop rares spécimens que nous pouvons juger de la valeur de ces différents arts. Il serait d'autant plus nécessaire d'entreprendre un groupement méthodique de ces épaves précieuses, comme nous allons essayer de le faire en ce qui concerne la sculpture.

LA SCULPTURE DÉCORATIVE

La sculpture décorative, plus intimement liée que toute autre partie de l'art avec l'architecture, nous servira comme de transition pour passer à l'étude de la grande sculpture.

Nous avons noté parmi les traits caractéristiques de l'architecture de la deuxième moitié du XV^e^ siècle le goût pour les formes de plus en plus

découpées, ajourées et refouillées. Les lignes de la décoration s'enlacent et se pénètrent les unes les autres, les gorges des moulures se creusent, les arêtes se font plus aiguës. C'est dans les meneaux des fenêtres dites *flamboyantes* que se remarque surtout cette transformation, ainsi que dans ces tympans ajourés dont l'agencement nouveau va renouveler l'aspect des portails d'églises.

Presque toujours, en effet, dans l'architecture antérieure[1], au-dessus de la double porte divisée par le trumeau, le tympan offrait aux imagiers un vaste champ pour sculpter quelque grande composition. C'est à cette place que les artistes du XIII^e^ siècle avaient exécuté nombre de leurs pages les plus grandioses : ce tympan va se transformer maintenant en une verrière aux meneaux compliqués. Les compositions sculptées traditionnelles seront divisées en petits groupes et reportées dans les voussures, et la place restera libre pour l'ornemaniste qui couvrira les meneaux de cette espèce de rose d'une décoration brillante de guirlandes délicates ou de crochets puissants ; il laissera place seulement parfois, vers le milieu, sur un culot très orné, pour une statue ou pour un groupe qui s'enlèvera au milieu de ce flamboiement de nervures.

C'est ce qui se passe au portail occidental de la cathédrale de *Tours*, décoré vers 1486-88 et aussi à celui de *Nantes*, exactement contemporain[2], ainsi que dans presque toutes les églises de la fin du XV^e^ siècle que nous avons citées : à *Notre-Dame-la-Riche* et aux *Carmes* de Tours, à la *Ville-aux-Dames*, à *Sainte-Catherine-de-Fierbois*, à *Saint-Epain*, à *Nouâtre*, à *Marcilly*, à *l'Isle-Bouchard*, dans les églises de *Vendôme* également et dans le portail de la chapelle du Champdé à *Châteaudun*, etc. ; plus tard même encore à *Thouars*, à *Saint-Marc-la-Lande*, et dans bon nombre d'églises et de chapelles du XVI^e^ siècle où le portail, prolongé par la fenêtre supérieure, s'abrite sous une espèce de porche haut et étroit.

Le luxe croissant de la décoration se fait sentir également dans l'ornementation des nervures et des clefs de voûtes, surchargeant et compliquant souvent à plaisir ces organes essentiels de l'architecture gothique. La chapelle du château de *Ternay* en présente un joli spécimen sur lequel nous reviendrons ; mais en général nous ne trouvons guère dans la région de la Loire[3] de ces exagérations folles qui transforment la voûte d'un édifice en un

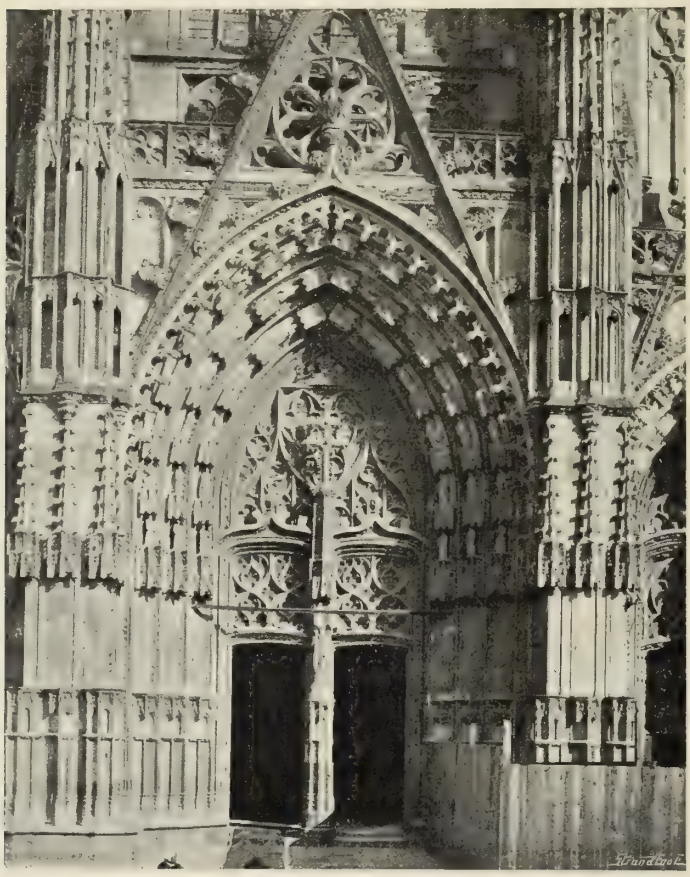
1. Sauf dans certaines églises de Champagne, à Reims en particulier.

2. Martin Cambiches, un peu plus tard (1506), dut adopter à *Troyes* la même disposition mais les restaurations modernes ne nous permettent plus d'en juger.

3. A *Thouars*, cependant, la chapelle du château renferme dans la dernière chapelle du bas côté droit une clef de voûte formant lanterne extrêmement ouvragée.

amas d'inquiétantes stalactites, comme on le constate si souvent dans le Nord ou en Normandie, à *Mortagne*, à *Verneuil*, à *Tillières*[1] ou à *Maignelay*.

Dans tous ces ornements architecturaux les arcatures brisées et trilobées jouent souvent un grand rôle, mais c'est le feuillage qui, brochant sur le tout, constitue presque toujours l'élément principal de la décoration. On sait que, depuis le XIII^e^ siècle, la décoration végétale imaginée par les artistes de l'Ile-de-France avait toujours été en se compliquant. Après les plantes très simples, telles que l'arum, le plantain et l'acanthe, on avait pris le fraisier, la fougère et la vigne. On en est maintenant au chou frisé, à la chicorée, au chardon. Tantôt ce sont d'amples feuilles grasses et souples, d'un modelé vigoureux et puissant, tantôt au contraire des feuillages déchiquetés et régulièrement distribués formant une véritable dentelle gracieuse et légère. Les deux manières coexistent, mais c'est la seconde qui tend à prévaloir dans la région de la Loire, et cela s'accorde parfaitement avec le caractère moins touffu, moins gras et plus nerveux que nous avons noté comme caractérisant l'architecture de cette région.



Cliché Moreau.

Tours. Cathédrale. — Portail principal.

Il n'y a pas de plus bel exemple de la première manière que les crochets qui ornent le gable du portail nord de la cathédrale de *Troyes*[2], repris

1. La décoration à Verneuil (ég. Notre-Dame) et à Tillières est composée de motifs à l'italienne, mais le principe d'ornementation est toujours le même. Cf. Palustre, *Ren. en France*, II, p. 210-213.

2. Cf. Courajod et Marcou, *Catal. Trocadéro, XIV^e^ et XV^e^ siècles*, n° 696.

en 1462-1468, et que certains chapiteaux du bas de la grande nef qui durent être exécutés au même moment. Les crochets des gables du portail occidental de la cathédrale de *Tours* sont analogues; mais, à vrai dire, ils ne valent pas ces admirables morceaux[1]. Ce qui est bien caractéristique ici, par exemple, ce sont les cordons de feuillage très découpés et très légers, qui courent un peu partout[2], ceux surtout, plus naturalistes, qui ornent le revers du portail, autour des grands arcs brisés de chacune des trois portes[3].

A Amboise, sur le bénitier de *Saint-Florentin* comme sur le cul-de-lampe central du portail de la petite chapelle du château, les feuilles de vigne et de

Amboise. Église Saint-Florentin. — Bénitier.

chêne se découpent nerveusement avec des maigreurs irréelles et voulues qui sont d'un effet très décoratif. Il en est de même des feuillages très ajourés et précis (ce sont des chardons), que nous rencontrons au portail de *Sainte-Catherine-de-Fierbois*. Au contraire, une porte dans le chœur de la même église nous offre des crochets de feuilles de choux très corsés et très puissants[4].

Dans presque toutes les églises de la région datant du XV^e^ siècle, nous avons relevé des spécimens plus ou moins parfaits de ce genre de feuillages

1. Ils ont du reste pu être retouchés lors de la restauration.

2. Certaines parties de ces décorations de feuillage sont moulées au *Musée de la Soc. archéol. de Touraine*. Cf. *Catalogue 1871*, n^os^ 334, 336, 337.

3. L'entrée de la sacristie nous présente aussi un tympan décoré dans ce même style précis et un peu sec; de même certains chapiteaux du cloître Saint-Gatien. (Cette entrée a certainement été restaurée; mais la sculpture, si elle est moderne, reproduit assez bien les modèles anciens. Nous n'en saurions dire autant des portails de Notre-Dame-la-Riche où on ne peut que noter l'abondance de la décoration, mais où toute cette décoration a été refaite d'une façon très fantaisiste.)

4. A Tours même, on pourrait encore noter au Musée de la Société archéologique les débris provenant de *Saint-Clément*, les culs-de-lampes et les chapiteaux provenant des *Cordeliers* (*Catal. 1871*, n^os^ 329, 330), un linteau provenant de l'ancienne église *Saint-Pierre-le-Puellier*, etc.

décoratifs. Nous ne saurions ici naturellement les énumérer tous. Notons cependant encore, à l'église *Saint-Laon* de *Thouars*, un enfeu qui renfermait, avant 1562, la sépulture de la reine Marguerite d'Écosse et qui est orné d'admirables crochets de feuilles. Notons aussi comme extrême limite dans le déchiquetage la décoration du portail de l'église de *Saint-Marc-la-Lande*; celle-ci est postérieure à l'année 1500, mais le principe décoratif reste identique. L'exécution y est même d'une préciosité extraordinaire et les décorations végétales des voussures forment de véritables guipures; les dais, par-

Sainte-Catherine-de-Fierbois. Décoration du portail.

fois contournés en spirale, sont également d'une fragilité inquiétante; l'ensemble garde néanmoins une élégance incomparable, sans rien de la surcharge ni de l'exubérance un peu fatigantes des édifices flamands ou normands.

Cette ornementation végétale si fréquente dans les églises s'appliquait aussi bien aux monuments civils : témoin les encadrements de portes et de fenêtres de la maison de Tristan, à *Tours*; témoin, à *Blois*, une série de fragments décoratifs provenant d'anciennes maisons démolies et conservés dans la cour du château. On s'en servait pour enrichir non seulement les façades extérieures, mais les intérieurs des châteaux; témoin, les cheminées de *Beaugency* ou de *Châteaudun*. Les lucarnes d'*Amboise* étaient aussi conçues dans ce style, mais le temps et les restaurations n'ont rien laissé subsister des sculptures originales : on ne trouve plus guère d'intact dans les bâtiments de Charles VIII que quelques clefs de voûte de la grande salle des gardes du château.

La fantaisie du décorateur ne se bornait pas aux motifs architecturaux ou végétaux. L'oratoire d'Anne de Bretagne au château de *Loches* nous offre un exemple d'une invention très ingénieuse : les éléments essentiels d'une ornementation riche et gracieuse y sont fournis par l'hermine et la cordelière, emblèmes favoris de la reine. Très souvent aussi, on rencontre des figures d'animaux ou de monstres bizarres ; ainsi à *Tours* dans les culs-de-lampe de la sacristie de la cathédrale ou dans ceux de la bibliothèque du chapitre, dont l'un est orné de chauves-souris. La figure humaine enfin venait souvent jouer un rôle important dans cette ornementation.

Tours. — Porte de la Maison de Tristan.

C'était encore là comme pour le feuillage, la suite d'une tradition très ancienne. Depuis les corbeaux et les modillons de l'époque romane, depuis les chapiteaux et les culots gothiques supportant la retombée des voûtes dans les cloîtres et les églises, bien des membres d'architecture s'étaient ornés au moyen âge de figures plus ou moins grimaçantes, plus ou moins réalistes, plus ou moins stylisées. Dans ce domaine spécial, comme dans l'ensemble de l'art, un esprit particulier se répandit avec le XV^e^ siècle : ce n'était pas positivement ici un retour à la nature que l'on n'avait guère jamais cessé de consulter, mais une tendance plus habituelle à une sorte d'observation familière et narquoise. C'est maintenant le temps où, sur les miséricordes des stalles, des huchiers français ou flamands vont représenter de ces petits personnages réalistes si curieux à étudier pour l'histoire des mœurs, de ces gens de métier, aux attitudes et aux occupations si variées. C'est le temps aussi où de l'observation on passera facilement à la satire, à la caricature, même à la gaudriole. M. Gaston Paris[1], dans ce parallèle que nous avons déjà indiqué entre la littérature et l'art du XV^e^ siècle,

1. *Ouv. cit.*, p. 269.

ajoute, après le passage cité plus haut : « Il faudrait seulement, pour que l'architecture de Charles VII et de Louis XI rappelât mieux encore la poésie de Villon, d'Antoine de la Salle, des farces et de Coquillart, qu'elle fît une plus large part à l'élément grotesque, souvent joyeux, parfois cynique, toujours grimaçant, qui tient tant de place dans cette poésie. » Or, cette note existe aussi, quoiqu'en dise M. Paris, dans l'art de ce temps, elle n'y est peut-être pas aussi dominante que dans la littérature, elle y est très sensible cependant dans certains domaines de l'art, comme celui qui nous occupe en ce moment, et nous verrons même des morceaux inspirés de cet esprit comique et légèrement cynique, s'étaler en belle place sur des monuments de la fin de l'époque gothique.

Tours. Musée archéologique.
Clef de voûte de Saint-Clément.

La chapelle du château de *Ternay* (vers 1450) nous offre, sur ses nervures, une série de personnages en grand manteau, probablement les apôtres, qui ont encore l'ampleur des figures du XIV^e^ siècle ; cette grande allure va s'atténuer, et, lorsque l'on représentera Dieu le Père lui-même, on ne cherchera plus ni dignité ni majesté : on en fera une sorte de pape ou d'évêque paterne bénissant d'un geste quelconque. Témoin la clef de voûte provenant de *Saint-Clément* de *Tours*, aujourd'hui au Musée de la Société archéologique de Touraine. C'est un des exemples les plus complets de figure appliquée à la décoration que nous puissions citer à cette époque ; il n'est pas, du reste, d'une valeur exceptionnelle[1]. Nous trouvons encore des clefs de voûte décorées de figures, à l'église Saint-Christophe à *Suèvres*, dont l'une avec une figure de saint Christophe et l'autre avec une Vierge portant l'Enfant.

1. On pourrait rapprocher le Dieu le Père de Tours de ceux de *la Bénissons-Dieu* et d'*Alençon* sur lesquels nous reviendrons, de celui encore de la chapelle des *Roches-Tranchelion*, qui sont tous du reste des morceaux de sculpture un peu plus tardifs et d'une exécution supérieure. Il y a à l'église Saint-Jean-Baptiste de *Châtellerault* une chapelle sous un clocher dont la voûte est décorée à la clef d'une figure analogue à celle-ci, et aux quatre angles des symboles des évangélistes. Une autre se voit aussi à l'église de *Mont* (Loir-et-Cher).

Mais les figures qui remplissent le plus habituellement cette fonction décorative, ce sont les *angelots*. Il est à remarquer qu'ils suivent eux aussi le mouvement général de l'esprit du temps. Ceux du plein xv^e^ siècle sont bien loin de la gravité sereine et du sourire mystérieux des anges adolescents de Reims : ce sont de bons petits garçonnets, à l'air avenant, au sourire ingénu. Tels ces trois anges chanteurs, que nous montre un petit groupe du Musée du Louvre [1], descendant du ciel, vêtus de longues robes et tenant en main la musique de leur cantique [2]. Tels ceux qui, sur un cul-de-lampe de l'église d'*Écouis* en Normandie, lisent dans un grand livre ouvert et forment comme un bouquet de jeunes têtes. A *Tours*, nous pouvons noter certaines figures d'anges appliquées sur des culs-de-lampe dans la décoration intérieure du grand portail de la cathédrale [3]; on en trouve de même à l'église de *Beaulieu-lès-Loches* parmi les sculptures taillées dans les colonnes romanes de l'ancienne abbaye. Signalons enfin un petit groupe de figures du même genre qui se voit à l'église de *Limeray* et provient de l'abbaye de Fontaines-les-Blanches [4].

Tous ces angelots ont déjà un peu de cette grâce qui va s'accentuer de plus en plus jusqu'aux exquises figures créées par Michel Colombe ou par ses contemporains. Ces angelots de Solesmes ou de Nantes seront toujours naïfs et souriants, toujours vêtus de longues et souples tuniques, avec des cheveux tombant de chaque côté de leur petite tête ronde en boucles abondantes; nous verrons plus tard quel charme leur appartiendra en propre; constatons pour le moment, qu'ils ont des ancêtres presque directs dans ceux que nous venons de citer et qu'ils ressemblent singulièrement aussi à ceux que de simples décorateurs pénétrés du même esprit traditionnel exécuteront pour orner les lucarnes du château de Blois [5] dès le début du règne de Louis XII.

Arrivons maintenant aux motifs familiers ou grotesques. A *Tours*, dans la grande sacristie de la cathédrale bâtie vers 1458, on voit sur plusieurs culs-de-lampes de l'intérieur se mêler aux feuillages de petits personnages à grosse tête réaliste : l'un manie une sorte de pioche, d'autres combattent avec des diables étranges. Dans les quelques maisons de la ville, qui ont conservé leurs décorations de pierre sculptée du xv^e^ siècle, à l'hôtel de *Dunois*, à l'hôtel de *Maillé*, à la *maison de Tristan*, nous rencontrons la série des motifs chers aux imagiers et aux huchiers de ce temps : les triboulets, les

1. *Catal. Sc. moderne*, n° 209.

2. Courajod avait attribué le morceau à l'école bourguignonne, mais la provenance n'en est pas très certaine, et l'on y retrouve bien peu des caractères de l'école de Dijon.

3. Moulés au Musée de la Soc. archéol. *Catal. 1871*, n° 339.

4. Cf. abbé Bossebœuf, *Amboise*, p. 313, fig.

5. Ceux qui se voient dans les lucarnes actuelles sont des réfections, mais les sculptures originales à peine effritées peuvent se voir dans une salle du rez-de-chaussée du château.

marmousets, les hommes sauvages et velus[1], les animaux chimériques et grotesques. Dans une maison de la *rue Bretonneau*, c'est un fou aux prises avec un tonneau, sculpture joviale et pittoresque. Il en est de même à *Blois*, dans les fragments conservés sous la galerie du château et à l'hôtel d'*Alluye*, sur la façade la plus ancienne, où, parmi plusieurs types populaires, on aperçoit une bonne femme qui dit son chapelet.

Les maisons en bois s'agrémentent aussi de sujets analogues, mêlés à des images de saints ou à des enseignes comme à *Château-Gontier*, à *Chartres*, à *Romorantin*[2], à *Angers* (maison d'Adam), à *Blois*, à *Luynes*[3], à *Tours* même, près de Notre-Dame-la-Riche, ou au coin de la rue du Grand-Marché et de la rue du Change.

Tours. Cathédrale. — Cul-de-lampe dans la sacristie.

Mais les séries les plus caractéristiques qui subsistent de ces décorations grotesques sont celles qui ornent l'intérieur des deux grosses tours du château d'*Amboise* et la façade du château de *Blois*. Elles sont légèrement postérieures à la date de 1495, mais tellement conformes au pur esprit gothique du XV^e^ que nous ne saurions les étudier ailleurs qu'à cette place.

La tour Hurtault et la tour des Minimes furent élevées à Amboise sous Charles VIII[4] pour donner accès au château. On donne la date de 1495 pour le commencement de la première, la seconde n'aurait été achevée que sous François I^er^. La conception générale des deux édifices est bien encore conforme à la tradition gothique : dans les deux tours, les voûtes à nervures flamboyantes s'élèvent en spirale autour d'un noyau central plus ou moins évidé ; mais la décoration n'en est pas conçue tout à fait dans le même esprit des deux côtés.

1. Ce thème de l'homme sauvage a servi aussi à illustrer de nombreuses gargouilles. Nous le trouvons également sur la margelle du puits du *Manoir du Sauvage* (près d'Amboise), transportée au Musée de Cluny. Cf. *Bull. Soc. archéol. Tour.*, XII, p. 187-8.

2. Cf. L. Scribe, *Réun. des Soc. des B.-A. des dép.*, 1892, p. 512.

3. Cf. L. Palustre, *Bull. Soc. arch. Tour.*, VI, 229-232.

4. Cf. abbé Bossebœuf, *Amboise*, p. 171 et suiv.

Dans la *tour des Minimes*, sauf un grand cul-de-lampe assez vigoureux placé près de l'une des portes de la galerie, où l'on voit un personnage tiré d'un côté par un homme d'armes et de l'autre par un génie nu[1], les culots recevant la retombée des nervures sont ornés de simples moulures très régulières. Quant aux clefs de voûte, elles sont décorées de médaillons sculptés, dont les sujets comme l'exécution sont en dehors de la tradition gothique, et nous verrons tout à l'heure qu'il pourrait bien y avoir là quelques traces de l'influence ou même de l'activité des premiers Italiens installés à Amboise.

Cliché Bossebœuf.

Amboise. Château. — Cul-de-lampe de la tour Hurtault. (Le lai d'Aristote.)

De l'autre côté, au contraire, à la *tour Hurtault*, celle qui fut commencée en 1495, en dehors des arabesques plaquées après coup, autour de la porte supérieure, toute la décoration, depuis la porte du bas jusqu'en haut, est conçue dans le plus pur esprit du XV^e^ siècle. Les clefs de voûte sont ornées de rosaces de feuillages assez minces ; mais les culs-de-lampe nous montrent une série de figures grotesques et de scènes drôlatiques dont l'esprit n'est pas toujours d'une finesse extrême, ni l'exécution très soignée, qui témoignent en tous cas d'une verve puissante et d'un sentiment très corsé de la décoration monumentale. Vers le bas, un des motifs sculptés présente deux petites têtes couronnées qui sont exceptionnellement d'un modelé très délicat, et d'une exécution savoureuse[2]. Ailleurs, dans plusieurs séries, dues

Cliché Bossebœuf.

Amboise. Château. — Cul-de-lampe de la tour Hurtault.

1. En partie restauré. Cf. *ibid.*, p. 616, fig.

2. Il est inutile d'y chercher des portraits de Louis XII et d'Anne de Bretagne. Cf. abbé Bossebœuf, *ouv. cit.*, p. 220-250.

à des mains certainement différentes, on voit revivre peut-être la personnalité de chacun des imagiers travaillant à sa guise sous une direction commune. Il y a d'abord çà et là plusieurs petits groupes de deux angelots qui portent des attributs mutilés; ce sont de gros petits paysans épais, que n'a pas encore touché le sentiment de la grâce que nous annoncions tout à l'heure; mais ils sont très vivants dans leur rusticité et leur facture sommaire. A côté d'eux, de simples têtes, ou des bustes d'hommes formant cariatides sont très vigoureusement adaptés à leur fonction architectonique; ils sont grimaçants pour la plupart, et la verve qui s'y donne carrière rappelle, avec plus d'âpreté, plus de réalisme dans l'expression, certaines figures décoratives de Reims par exemple. Les scènes à deux personnages sont encore plus significatives : nous trouvons encore ici des fous, dont un avec un tonneau, des hommes et des femmes, des moines avec des religieuses, et il est assez difficile de dire en termes décents les occupations auxquelles ils se livrent. Toute une série de représentations paraît destinée à montrer le triomphe de la femme sur l'homme. Était-ce une allusion peu délicate à la destination de cette entrée du château qui conduisait aux appartements de la reine? De fait, nous sommes assez surpris de penser que ces sujets grossiers et d'un libertinage épais se trouvaient sur le passage quotidien de la reine. Nous nous en étonnerons moins si nous nous rappelons à quelles poésies, à quelles farces salées, se plaisaient les gens de ce temps, même ceux de l'esprit le plus

Cliché Moreau.

Loches. Château. — Cul-de-lampe du Logis du Roi.

distingué. Toujours est-il que le sujet-type de cette série, et le plus convenable, n'est autre que le fameux *Lai d'Aristote*[1], si souvent représenté au XV^e^ siècle, en pierre, en bois ou même en bronze, dans les dinanderies. A côté, nous voyons une femme qui bat son homme à coups de poings, une autre qui le fouette, une autre qui tient de grands ciseaux et qui s'apprête à le châtier d'autre manière. Si la plaisanterie y est lourde, l'exécution de toute cette sculpture est pleine d'entrain, de bonhomie et de mouvement. L'invention générale y est ingénieuse et l'adaptation décorative des figures ou des groupes toujours très juste.

Au château de *Blois*, dans l'aile de Louis XII dont la construction et la décoration sont à peu près contemporaines de celles des tours d'Amboise, certaines sculptures décoratives sont de même esprit et présentent des qualités d'exécution analogues. Sous la voûte d'entrée, ce sont des moines et des baladins, un homme fouaillé par des sauvages velus, sur la cour un joueur de biniou, une femme qui fouette son enfant. Sous les grandes fenêtres de la façade principale enfin, et juste sous le balcon royal, par une juxtaposition au moins aussi singulière que celle que nous signalions à Amboise, on remarque trois groupes de deux culs-de-lampe se faisant vis-à-vis, dont deux au moins sont impossibles à décrire, et dont le troisième représente très finement sculptés deux chevaliers en armes s'élançant à une sorte de tournoi.

A *Loches*, sur le bâtiment du logis du roi, qui date en grande partie du règne de Louis XII, deux grands culs-de-lampes, plus importants comme dimensions, sont encore à citer comme types de persistance des traditions gothiques, bien que certains détails dans les moulures ou la disposition des feuillages y fassent déjà pressentir une influence étrangère : l'un nous montre un chevalier qui lutte avec un lion, l'autre, deux personnages engagés dans une conversation galante. Ce dernier est très mutilé malheureusement, mais on entrevoit encore l'ingénieux arrangement du motif principal, encadré entre deux touffes d'arbres, et entouré d'une magnifique décoration végétale. On a voulu y voir, naturellement, Agnès Sorel et Charles VII dans la forêt de Loches; c'est sans doute tout simplement un souvenir du thème des conversations amoureuses si fréquemment traité dans l'art industriel, en particulier sur les boîtes et les miroirs en ivoire au XIV^e^ et au XV^e^ siècle; ce vieux thème traditionnel fournit ici un motif charmant de décoration monumentale à un de nos imagiers épris de scènes intimes et familières.

Du reste, si cette décoration, grâce à l'activité artistique qui règne au

1. Cf. Langlois, *Les stalles de la cathédrale de Rouen*, p. 24 et 167-177. Les stalles de Rouen contiennent en effet une des représentations les plus célèbres de cet épisode.

XV^e^ siècle en Touraine, trouve de nombreuses occasions de s'appliquer dans cette province, elle ne lui est pas absolument particulière.

Ainsi, la ville de *Bourges* nous offrirait, soit avec la porte de la sacristie de la cathédrale bâtie par l'archevêque Jean Cœur, fils de l'argentier de Charles VII, soit avec les sculptures qui ornent l'hôtel Jacques Cœur lui-même, des exemples parfaits d'une ornementation végétale très corsée, ainsi que d'une décoration réaliste familière et piquante. On voit représentés en effet dans les diverses parties de cet hôtel des fabliaux et des sujets satiriques, des histoires de Maître Renard et des tournois grotesques à côté de types empruntés à la vie courante, tels que les clercs et les mendiants qui figurent au-dessus de la porte de la chapelle. Il en est de même dans certaines parties du château de *Meillant*, ainsi que dans quelques autres constructions civiles de la ville de Bourges.

Saintes. Musée. — Crochet de feuillage.

A *Saumur*, à *Loudun*, à *Saintes*, d'où provient le beau crochet de feuillage découpé à l'extrême et représentant un chardon que nous reproduisons ici, à *Niort*, au château de *Crazannes* (Charente) qui présente une porte avec des feuillages et deux sauvages porteurs de massues, etc., nous trouverions encore bien des exemples de motifs décoratifs analogues.

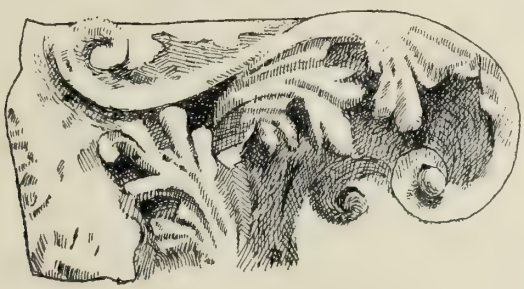
La région du Plateau Central est cependant beaucoup plus pauvre, les spécimens de décoration flamboyante que nous avons pu remarquer à l'église Saint-Laurent au *Puy*, ou à *Montbrison*, sont d'une lourdeur et d'une gaucherie qui nous montrent que cette floraison d'art ne fut pas tout à fait générale.

Mais nous avons dit quels incomparables morceaux de décoration végétale furent exécutés à *Troyes* dans la cathédrale ; il y avait aussi aux Cordeliers de Troyes de très beaux culs-de-lampes ornés de figures dont la plus célèbre est celle du jeune homme à côté duquel se trouve la signature *Jubert*[1]. Bien d'autres exemples seraient encore à relever dans cette région de Troyes, si

1. Cf. R. Koechlin et Marquet de Vasselot, *ouv. cit.*, pl. 10 et 15, et Courajod, *Cat. Trocadéro, XIV^e^ et XV^e^ siècles*, n° 716. Cf. aussi plus loin, chap. VIII, pour la question de la signature.

féconde en travaux d'art à cette époque. De même en Normandie : le fameux lavabo de *Saint-Wandrille*, par exemple ; à *Gaillon* même, dans la chapelle basse, on voit encore aujourd'hui certains culs-de-lampe ornés les uns de feuillages gothiques d'une ampleur et d'une souplesse remarquables, les autres de personnages grotesques d'une drôlerie assez amusante. Dans le Nord, enfin, nous retrouverions, avec de très nombreux monuments de ce genre, ce même caractère de surcharge flamande que nous avons indiqué à propos de l'architecture.

Tout cela est bien loin de nous donner l'idée d'un art en décadence. C'est l'accompagnement obligé, au moins aussi sain et robuste, de l'architecture que nous avons étudiée tout à l'heure. Comme elle, tout en restant fidèle à ses origines, cet accompagnement se modifie insensiblement, sans brusques ressauts, de lui-même, par une évolution naturelle, jusqu'au moment où son développement normal va être soudainement interrompu par l'intervention de l'italianisme. Celui-ci supprimera cette verve d'invention si amusante et ce sentiment décoratif si original et puissant pour les remplacer par la simple répétition à l'infini de motifs ornementaux d'origine étrangère. Longtemps encore cependant après cette intervention déprimante, le vieux levain français subsistera, et l'on pourrait voir mainte et mainte fois le sentiment de la décoration végétale se réintroduire dans la stylisation sèche de l'arabesque, tandis que, dans la tour sud de la cathédrale de Tours, qui date du plein XVI^e^ siècle, nous trouverions encore des crochets de feuillage assagis, régularisés, il est vrai, mais dont on reconnaît facilement l'origine ; nous y verrions aussi des têtes grotesques, des musiciens et des soldats, qui descendent en droite ligne des figures gothiques des XIII^e^, XIV^e^ et XV^e^ siècles.



Tours. Cathédrale. — Crochet de feuillage provenant de la Tour Nord.

CHAPITRE III

LA SCULPTURE BOURGUIGNONNE

SON EXTENSION ET SON ADOUCISSEMENT

L'école de sculpture bourguignonne dans la deuxième moitié du xv^e^ siècle. — Diffusion de ses productions dans un certain nombre de provinces françaises (Franche-Comté, Provence, Languedoc, Normandie).

Caractères essentiels de cet école. — Le réalisme. — Accentuation et exagération.

Quelques pénétrations bourguignonnes dans la région de la Loire : Vierges de Beaumont et de Verron. — Pitiés de Dierre et de Solesmes, saints Jean-Baptiste de Limeray et de Cangey. — Jacques Morel à Angers, etc.

Adoucissements du style bourguignon : la Vierge d'Autun. — Indices d'une transformation générale de l'art français.

L'école de sculpture la plus florissante en France pendant la première moitié du xv^e^ siècle avait été sans contestation possible l'école bourguignonne. Courajod a indiqué les causes de cet éclat inouï en même temps qu'il montrait l'importance considérable de cette école dans l'histoire de l'art français et même européen [1]. Nous ne reviendrons pas sur cette démonstration.

Les grands monuments de Dijon sont presque célèbres à présent et généralement estimés à leur valeur. Mais il nous manque encore une étude analytique des monuments postérieurs et secondaires de cette école. Claus Sluter, Claus de Werve, Jacques Morel, Antoine Lemoiturier, nous sont à peu près connus, au moins par leurs œuvres capitales ; mais il y aurait lieu de grouper autour de ces œuvres nombre de morceaux dispersés et anonymes qui les relieraient les unes aux autres, qui nous montreraient l'importance et l'extension de l'école, et nous permettraient de définir en même temps son style le plus courant [2]. Ce travail qui n'a pas encore été tenté nous fait un peu défaut,

1. Cf. Courajod, *Les origines de la Renaissance en France* (1888) ; *La sculpture à Dijon* (1892) ; *Quelques monuments de sculpture bourguignonne*, *Gaz. des B.-A.*, 2^e^ pér., t. XXXII (1885), p. 390-400 ; *Jacques Morel, sculpteur bourguignon*, *Gaz. archéol.*, 1895.

2. Ce travail a été préparé par les nombreuses recherches des érudits dijonnais, MM. *Chabeuf* et *Bernard Prost* en particulier. Mais l'étude d'ensemble sur l'école bourguignonne n'a pas encore été faite. Nous croyons savoir qu'on y travaille de différents côtés.

à nous qui aurions besoin de savoir tout d'abord ici ce que devenait cette grande école bourguignonne entre 1450 et 1495 ; sans entrer dans des recherches qui nous entraîneraient trop loin, et sans revenir sur les grandes œuvres du début, nous allons tâcher de fixer au moins quelques dates et de préciser le caractère de certaines œuvres.

Claus de Werve était mort en 1439 ; *Jacques Morel* disparaît en 1459 ; *Lemoiturier* devait vivre encore assez longtemps, mais on ne connaît rien de lui après 1470 (il continua à résider en Bourgogne et dut mourir vers 1497).

Comme grandes œuvres de sculpture exécutées en Bourgogne dans la deuxième moitié du xv[e] siècle, il convient surtout de citer le sépulcre de *Tonnerre* par *Jean Michel* et *Georges de la Sonnette* (1453)[1], le tombeau de Jean sans Peur, terminé par *Lemoiturier* de 1466 à 1470, le tombeau de Philippe Pot au Musée du Louvre[2], qu'on est tenté d'attribuer aussi au même artiste, et qui fut sans doute exécuté entre 1473 et 1493. En dehors de ces monuments essentiels à date certaine, nous pouvons noter encore en Bourgogne des morceaux caractéristiques et très probablement de la même époque, tels que le retable de *Rouvres*, la Vierge *de Saint-Jean-de-Losne*, ou le sépulcre de *Semur*.

Mais c'est aussi le temps où la sculpture bourguignonne se répand en dehors de la province qui a été son berceau. *Jacques Morel*, originaire de Lyon, mais certainement formé à Dijon, avait élevé entre 1448 et 1453 le tombeau de Charles I[er] de Bourbon et d'Agnès de Bourgogne à *Souvigny*, dans le Bourbonnais. Il avait également exécuté les statues du portail méridional de la cathédrale de *Rodez* ; il fut appelé à Angers en 1453 pour travailler à la sépulture du roi René[3]. De même son neveu, *Lemoiturier*, originaire d'Avignon, retournera à plusieurs reprises dans son pays natal, notamment pour y exécuter le *retable de l'église Saint-Pierre*[4] (1461).

Cette diffusion de l'école bourguignonne fut-elle tout à fait générale et s'étendit-elle à la France entière ? à « presque toutes les provinces », disait Courajod[5] ? Ce serait une question à examiner de près. Dans l'ardeur de ses découvertes, Courajod a peut-être été un peu loin. Nous verrons tout à l'heure quelles restrictions il y aurait lieu, selon nous, d'apporter à ses affirmations.

1. Cf. B. Prost, *Le Saint-Sépulcre de l'hôpital de Tonnerre*, *Gaz. des B.-A.*, 1893, 3[e] pér., t. IX, p. 492-501.

2. Il provient de l'abbaye de Cîteaux. Cf. *Catal. sculp. mod.*, n° 216.

3. Cf. abbé Requin, *Jacques Morel*, *Réun. des Soc. des B.-A. des dép.*, 1890.

4. Chabeuf, *Jean de la Huerta, Antoine Lemoiturier et le tombeau de Jean sans Peur*, *Mém. Académie de Dijon*, 4[e] série, t. II (1891) ; — J.-J. Marquet de Vasselot, *Deux œuvres d'Antoine Lemoiturier*, *Monuments Piot*, t. III.

5. Cf. Courajod, *Les origines de la Renaissance en France*, 1888, p. 27-28.

Toujours est-il que nous rencontrons des spécimens très caractérisés de l'art bourguignon, non seulement en *Franche-Comté*, à *Besançon*, à *Poligny*, à *Baume-les-Messieurs*, à *Mièges* [1], mais dans presque toute la vallée du Rhône : à *Avignon*, outre les fragments du retable de Lemoiturier, c'est le sépulcre et la chaire de l'église Saint-Pierre, les fragments du tombeau du cardinal Lagrange et diverses sculptures du Musée Calvet [2] ; à *Aix*, c'est le retable de l'église Saint-Sauveur. De l'autre côté de la chaîne des Cévennes,

Tonnerre. — Détail de la Mise au Tombeau. (Pierre.)

à la cathédrale de *Nevers*, plusieurs grands retables des chapelles du tour du cœur, mais l'un surtout représentant la mort de la Vierge, trahissent des mains bourguignonnes. A *Autun*, ce sont les sculptures de l'ancien jubé de la cathédrale, un saint Jean et une sainte Barbe [3], ainsi que la sainte Anne de la chapelle du lycée qui est toute bourguignonne, à *Moulins*, un sépulcre d'ailleurs médiocre et tardif. A *Souvigny*, Jacques Morel ou son atelier exécute, outre le tombeau du duc Charles, divers morceaux de sculpture, entre autres un Sépulcre en haut relief, dont le style affirme nettement son origine bourguignonne.

On sait que Lemoiturier travailla en Dauphiné, à l'église *Saint-Antoine-*

1. Cf. abbé Brune, *Le mobilier et les œuvres d'art de l'église de Baume-les-Messieurs, Bull. archéol. du Comité des trav. histor.*, 1894, p. 458-478 ; — id., *Statues de l'école dijonnaise dans l'église de Miéges, Réun. Soc. B.-A. dép.*, 1899, p. 345-350.

2. Cf. Courajod, *Cat. Mus. Sc. comparée, XIV^e et XV^e siècles*, n^os 685-686 et 678-671.

3. Au musée Rolin ; les deux statues sont en pierre et de grandeur naturelle.

de-Viennois (1461-1464). M. Marquet de Vasselot[1] a retrouvé les traces très probables de son activité dans les voussures du portail de cette église ; et la bibliothèque de Grenoble renferme de très curieuses maquettes en pierre[2], qui, si elles ne sont pas de cet artiste, sont bien évidemment d'un de ses compatriotes.

Tout un atelier paraît s'être établi dans la région de *Toulouse*, et l'on voit de nombreuses traces de son activité au Musée des Augustins de cette ville : vierges, saint Michel, sépulcres, etc. Enfin, la cathédrale d'*Albi* possède avec sa clôture de chœur si admirablement conservée, l'ensemble de sculpture bourguignonne, le plus considérable peut-être qui ait vu le jour dans la deuxième moitié du xv^e^ siècle. On n'en sait malheureusement pas la date exacte[3], mais on peut le placer à coup sûr dans le dernier quart du siècle : c'est l'épanouissement et l'aboutissement de cet art puissant et un peu lourd qu'avait été l'art bourguignon, ce que Courajod appelait « le dernier éclat de la Renaissance par la Flandre », et ce que nous appellerons simplement le développement complet d'une certaine forme du style gothique.

Autun. Musée Rolin.
Saint Jean-Baptiste. (Pierre.)

Dans des régions toutes différentes, celles de l'Ouest, nous avons trouvé également des œuvres bourguignonnes plus ou moins caractérisées : ainsi, à *Niort*, au Musée, plusieurs pleurants provenant d'un tombeau de l'église de *Maillezais*[4] ; en Normandie, à *Gisors*, une sorte de pleureur vêtu de la longue

1. *Loc. cit.* Cf. aussi M. Reymond, *Caractère italien de la façade de Saint-Antoine (Isère) et sculptures de Lemoiturier*, *Bull. Académie delphinale*, 4^e^ série, t. X.

2. Cf. *Catal. Exposition rétrospect. art. fr.*, *1900*, n° 4644.

3. C'est Louis I^er^ d'Amboise qui la fit exécuter ; or, son épiscopat dura de 1473 à 1502. M. Crozes (*Monographie de la cathédrale d'Albi*, p. 74) donne la date de 1500, mais d'après une simple tradition.

4. *Catal. du Musée départemental de Niort*, n° 111.

cape de deuil amplement drapée et portant un livre[1] ; à *Louviers*, sous un autel, une Mise au tombeau avec des personnages à mi-corps[2] ; toute une série de statues au *Breuil-Benoît*. Il semble y avoir eu vers la fin du siècle, dans cette région comme dans celle de Toulouse, une invasion de sculpteurs bourguignons assez prononcée. On rencontre encore à *Lisieux*, deux grands bas-reliefs dans l'église *Saint-Pierre*[3] qui rappellent, avec un peu plus de finesse certaines compositions du retable de Claus de Werve, à *Bessey-lès-Cîteaux*[4] ; les uns et les autres accusent d'ailleurs un point de départ flamand incontestable ; mais l'ampleur des draperies et certains caractères gras et robustes de la sculpture de Lisieux indiquent bien que son auteur a dû passer par la forte école de Dijon[5]. A *Fécamp*, dans la célèbre abbaye de la Trinité qui se relève de ses ruines après la guerre de Cent ans et pendant toute la deuxième moitié du XV^e^ siècle, certains motifs décoratifs des chapelles, comme un cul-de-lampe représentant un prophète barbu avec un phylactère, révèlent par leur style la présence d'imagiers bourguignons ou de maîtres formés à leur école. Il en est de même des débris assez bizarrement groupés dans un enfoncement de l'ancienne chapelle du Calvaire, qui proviennent sans doute du magnifique jubé, exécuté, à l'extrême fin du XV^e^ siècle, aux frais du religieux Robert Chardon[6].

Quel est le caractère dominant de cette sculpture? c'est évidemment le réalisme. C'était là dès l'origine, la grande nouveauté qu'avaient introduite chez nous ces artistes septentrionaux, tels que les Beauneveu et les Jean de Liège, plus tard, les Marville et les Sluter. Avec eux un esprit nouveau, puissant, robuste, un peu vulgaire avait, semble-t-il, transformé presque entièrement l'art français du XIV^e^ siècle qui, à force d'élégance, tombait dans le maniérisme.

On sait quels chefs-d'œuvre sortirent d'abord de cette heureuse fusion,

1. Il est désigné à Gisors comme une sainte Gertrude !

2. Le chanoine Porée, à cause de certains détails de costume, croit devoir dater l'œuvre des environs de 1500. Mais il reconnaît que de prime abord elle paraît encore toute gothique (Chan. Porée, *La Statuaire en Normandie*, 1900).

3. Cf. plus loin, chap. VII.

4. *Description du retable de Bessey-lès-Cîteaux*, *Mém. de la Comm. des antiquités de la Côte-d'Or*, t. VIII, 1872-73, p. LXXIII, LXXXI.

5. Les apôtres de l'abbaye du Bec, aujourd'hui à Sainte-Croix de *Bernay* (Cf. chan. Porée, *Réun. des Soc. des B.-A. dép.*, 1896), sont antérieurs (1390-1410) à la formation complète et à la diffusion de l'école bourguignonne. Mais ils trahissent par leur ampleur magnifique quelque chose de l'esprit qui animait les premiers imagiers de Philippe le Hardi. C'est le style des draperies d'André Beauneveu élargi et alourdi, celui aussi de certaines grandes statues d'apôtres du portail de Rouen datant de la même époque.

6. Leroux de Lincy, *Essai historique sur l'abbaye de Fécamp*, p. 46-47. Les motifs sculptés paraissent se rapporter tous à l'Adoration de la Sainte-Trinité.

quels accents de vérité, quelle puissance d'expression et quelle ampleur de forme apparurent dans ces sculptures de la primitive école dijonnaise. Il ne convient pas cependant de se laisser aller à exalter, comme l'a fait M. Müntz, ces Bourguignons de la première heure aux dépens de leurs « continuateurs médiocres[1] ». La manière des artistes primitifs se continua de façon remarquable dans leurs ateliers ; et, dans les œuvres de longue haleine telles que les tombeaux des ducs, ce que nous admirons le plus peut très bien n'avoir été exécuté que par les successeurs de Sluter. Les monuments même, comme le sépulcre de Tonnerre qui est bien certainement du milieu du siècle, et comme le tombeau de Philippe Pot, qui est sûrement de la fin, sont loin de nous apparaître comme les produits d'un art dégénéré.

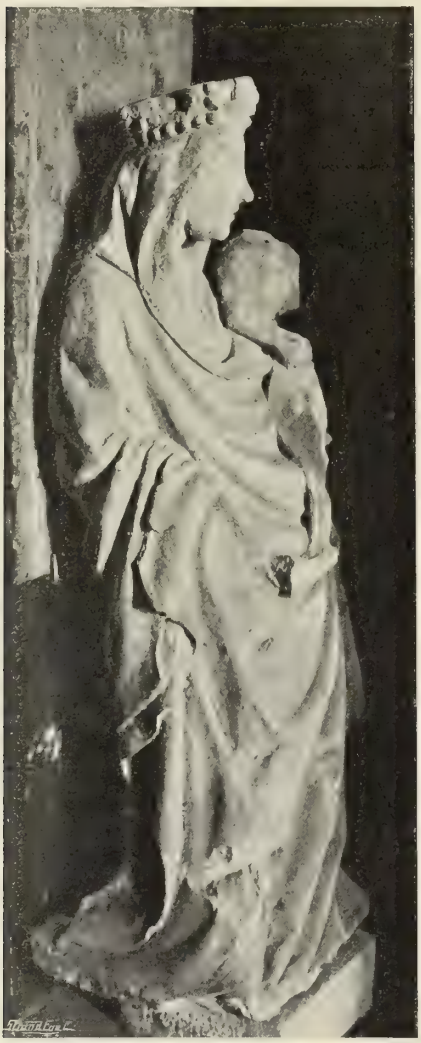
Albi. Clôture du chœur.
Statue de prophète. (Pierre peinte.)

Néanmoins, dans les œuvres secondaires de cette époque, les tendances primitives s'exagèrent, les figures deviennent de plus en plus trapues, les draperies de plus en plus lourdes et compliquées, les physionomies et les gestes de plus en plus vulgaires. Ainsi quelque peu de préjugés que l'on ait sur la question des proportions, les prophètes et les sibylles d'Albi paraissent réellement un peu trop courts ; la Vierge de Saint-Jean-de-Losne est accablée sous un monceau de draperies inutiles; la sainte Anne d'Autun ressemble à une cuisinière et l'une des Saintes Femmes du sépulcre de Moulins, se bouche le nez avec un coin de son voile, par un geste traditionnel, mais accentué ici avec une insistance déplaisante. Des formules se créent dans l'arrangement des plis qui, très naturels et très souples, bien que très amples au début, deviennent, dans certains monuments, à Semur, à Nevers, à Fécamp, par exemple, pleins de grandes cassures droites et anguleuses qui ne sont guère plus naturelles que les chiffonnements flamands ou germaniques.

Quels furent maintenant les rapports de cette école, dont nous venons d'in-

1. *Renaiss. sous Charles VIII*, p. 450.

diquer le développement et le caractère général avec l'art qui fleurit au xv^e^ siècle dans notre région de la Loire? Cette région fut-elle comme la Franche-Comté, la Provence, le Languedoc, la Normandie, pénétrée par l'influence bourguignonne, ou au contraire en resta-t-elle indemne comme certaines provinces dont nous nous occuperons tout à l'heure? La vérité est, comme il arrive bien souvent, entre les deux extrêmes. On a beaucoup trop insisté, selon nous, sur le prétendu « voyage » de Michel Colombe à Dijon. Nous verrons sur quelles bases fragiles repose cette hypothèse, aujourd'hui pourtant presque consacrée. Il est tout à fait injuste aussi, croyons-nous, de faire sortir toute l'école de la Loire de l'école bourguignonne.



Tours. Musée archéologique.
Vierge de Beaumont. (Pierre.)

Cependant nous allons trouver dans certains monuments de la région de la Loire la preuve de quelques pénétrations bourguignonnes évidentes dans ce milieu particulier; c'est même sans doute par ces pénétrations isolées, bien plutôt que par une communication, une éducation directe, que Michel Colombe a pu avoir quelque connaissance du grand style des maîtres de Dijon. La propagande de leurs élèves faisait sentir ses effets jusque dans la province où Colombe établissait son atelier, et les enseignements ou les exemples au moins qu'ils y introduisirent purent contribuer, avec beaucoup d'autres que nous examinerons tout à l'heure, à la formation du style propre de l'artiste et de celui de son école.

Les monuments bourguignons de la région de la Loire, ceux au moins qui nous ont été conservés, sont loin d'être de premier ordre; et ce ne sont pas sans doute des artistes d'une habileté supérieure qui furent attirés de ce côté, ou bien les tourangeaux, qui empruntèrent leurs procédés aux bourguignons et se mirent à leur école, n'avaient pas la sûreté de main ni l'ampleur de style familières à ceux-ci.

L'un des monuments les plus caractéristiques de cette série nous paraît être la Vierge de *Beaumont-sur-Loire*[1], conservée au Musée de la Société archéologique de Touraine. C'est une statuette en pierre à peu près demi-nature. Elle est de proportions trapues et vêtue d'une accablante draperie, dont les plis, largement traités, vont de la main droite qui la soulève légèrement au bras gauche qui porte l'enfant ; celui-ci, le torse nu (la tête est cassée), émerge à peine de cette cape si ample, son phylactère dans les mains. C'est ainsi qu'il se présente également, à cette différence près qu'il est vêtu, dans la Vierge bourguignonne de la collection Timbal (aujourd'hui au Musée de Cluny), dans celle de Plombières-lès-Dijon (ancienne collection Courajod) et celle de la rue Porte-aux-Lions, à Dijon (toutes deux aujourd'hui au Musée du Louvre[2]). Dans ces diverses Vierges, les draperies sont aussi lourdes, aussi souples et aussi amples, et, que la figure soit couronnée ou non, on retrouve toujours le même pli du manteau qui couvre la tête et retombe pareillement sur la poitrine. Quant aux traits du visage, ils sont un peu plus accentués et plus durs dans la Vierge de Beaumont que dans les Vierges citées ci-dessus ; mais, chose curieuse, ils se rapprochent de ceux de la grande Vierge de Jean de Marville, au portail de la Chartreuse de Dijon, qui est coiffée du reste et couronnée à peu près de même.

Verron. — Vierge. (Pierre peinte.)

Au contraire, une petite Vierge, qui figurait jadis dans l'église de *Verron*, près de La Flèche[3], présente, avec le même caractère des draperies, une petite figure ronde et pleine, encadrée de deux mèches de cheveux pendants, assez analogue à celle de la Vierge dijonnaise du Musée du Louvre. C'est, plus encore peut-être que la précédente, une production bourguignonne très caractérisée : elle paraît un peu plus tardive ; mais elle nous confirme la présence, dans ce bassin de la Loire, peut-être d'artistes et sûrement d'œuvres dont on ne saurait nier l'origine. Remar-

1. L'abbaye de Beaumont-lès-Tours était située aux portes même de la ville. Cf. Chalmel, *Hist. de Touraine*, III, 500-502. Il en subsiste encore quelques vestiges près de l'hôpital. La statue est attribuée à Tours, au XIII^e^ siècle, ce qui est tout à fait impossible.

2. L'une sans n° (nouv. acquisitions), l'autre *Cat. somm. Sc. mod.*, n° 214.

3. Elle fait partie aujourd'hui de la collection de M. Dubreuil, au château de Monthiver, près de Baugé.

quons de plus qu'elle était placée jadis dans le voisinage des chefs-d'œuvre de Solesmes et de Malicorne [1].

Quelques Vierges de Pitié vont nous fournir des arguments aussi probants par leur caractère bourguignon très accusé. C'est une œuvre bien rustique et de mince renommée que la Pitié de *Dierre* [2], et nous ne prétendons certes pas que ce soit un morceau de premier ordre. Mais elle est robuste et vigoureuse, et, bien qu'un peu épaisse peut-être, pleine de promesses pour l'avenir. La Vierge assise porte, selon le type traditionnel, le Christ couché de gauche à droite sur ses genoux. Sa tête, enserrée dans une guimpe à plis fins, est recouverte d'un pan de son manteau qui retombe avec lourdeur de chaque côté et s'étale largement sur ses jambes en plis amples et souples. Le corps du Christ, dont une main pend sur le devant, est d'une rigidité cadavérique. Il n'a pas ces affaissements et ces contournements que nous lui verrons plus tard et qui commencent généralement par le ploiement des genoux. Quant à la Vierge elle-même, sa tête est soigneusement traitée, un peu vulgaire et sans grandeur; mais son attitude générale est très calme ; à peine une légère inclinaison du haut du corps vers la droite. La Pitié de Bayel en Champagne, un chef-d'œuvre, celle-là [3], se penchera dans un mouvement retenu de tendresse douloureuse vers le visage de son fils; les Pitiés italiennes gesticulent véhémentement chez Mantegna ou chez Donatello. Celle-ci prie en silence, calme, les mains jointes dans un geste hiératique qui se conservera même plus tard dans cette région et que nous avons rarement retrouvé ailleurs.

Dierre. — Pitié. (Pierre peinte.)

La Pitié de *Solesmes* est plus connue, et peut-être plus importante. Elle est de dimensions supérieures en tous cas et d'exécution plus soignée. Mais

1. Cf. plus loin, chap. IV et VIII.

2. Pour les travaux exécutés dans cette église à l'époque où nous sommes placés, cf. plus haut, chap. I, p. 34.

3. Cf. Koechlin et Marquet de Vasselot, *ouv. cit.*, pl. 21.

la disposition du groupe est identique, à part le geste des mains de la Vierge, dont l'une ici est placée sous la tête du Christ, l'autre vers sa ceinture. Le costume de la Vierge est presque le même, avec des arrangements de détail tout à fait semblables dans le bas de la draperie, de même que dans la terrasse. La façon dont sont traités la tête et le corps du Christ, bien que l'anatomie en soit plus soignée à Solesmes, est presque identique dans les deux statues. L'expression placide, indifférente même de la Vierge de Solesmes, ses traits vulgaires la font plus proche peut-être encore que celle de Dierre de la sainte Anne d'Autun dont l'origine bourguignonne ne saurait faire de doute[1]. Mais ces deux Pitiés sont deux œuvres absolument de même école et de même époque, on serait presque tenté de dire de même main[2].

Solesmes. — Pitié. (Pierre peinte.)

Deux statues de Saint-Jean-Baptiste[3], placées l'une dans l'église de *Limeray*, l'autre dans celle de *Cangey*, sur la rive droite de la Loire, non loin d'Amboise, appartiennent encore, selon nous, au même courant d'art dont l'origine doit être rapportée à la Bourgogne. Elles présentent

1. Aucune des hypothèses faites dans les histoires et descriptions de Solesmes ne nous renseigne autant sur les origines de cette statue que ces analogies de style : à vrai dire, on ne sait rien sur son compte. Dom Guépin (*Description des deux églises abbatiales de Solesmes*, 1876, p. 9) la croit exécutée pendant la première moitié du xv^e^ pour le prieur Philibert de La Croix. Dom de La Tremblaye (*Les sculptures de l'église abbatiale de Solesmes*, p. 116, fig.) voudrait la renvoyer après le Sépulcre et la rapproche d'une Pitié du Musée d'Angers qui, elle, est bien du xvi^e^ siècle. Mais ceci est tout à fait impossible : notre Pitié est certainement du xv^e^ siècle, contemporaine des débuts de l'école de la Loire. C'est le morceau de sculpture le plus ancien qui subsiste à Solesmes.

2. Il existe une Pitié très analogue à ces deux-ci et probablement de même origine à l'église Saint-Nazaire de Carcassonne. Dans la région de la Loire même, nous avons encore noté comme s'en rapprochant une Pitié beaucoup plus rustique à *Evron* (Mayenne) et celle qui figure dans les boiseries des stalles de *Vendôme* (Cf. plus loin, chap. VII.)

3. Cf. Bossebœuf, *Amboise*, p. 561 et 581, fig., p. 292. — Le saint Jean-Baptiste de Limeray proviendrait de l'église de *Mosnes*, située en face de Limeray sur la rive gauche de la Loire.

l'une et l'autre ces proportions trapues, si caractéristiques, que nous avons notées à propos de la Vierge de Beaumont-sur-Loire. Le type en est emprunté à l'iconographie traditionnelle. Le Précurseur, les jambes nues, vêtu d'une espèce de tunique formée ici de peaux de bêtes, là d'une sorte de tresse grossière, tient de la main gauche l'agneau sur le livre et le désigne avec la main droite. La figure de Limeray porte simplement un grand manteau qui lui tombe des épaules. Dans celle de Cangey, le manteau, laissant à découvert toute l'épaule droite, est ramené en avant jusque sur l'épaule gauche, et donne ainsi prétexte à un ample morceau de draperie où se déploie la verve de l'imagier. Cette draperie abondante et laineuse est d'ailleurs assez simple et logique dans ses plis, sans rien des cassures arbitraires que nous notions tout à l'heure.

Cangey. — Saint Jean-Baptiste.
(Pierre peinte.)

C'est en somme le type gothique qui se perpétue ici, mais avec l'accent spécial que lui avaient donné les Bourguignons de la belle époque, celui que nous trouvons par exemple dans le beau saint Jean-Baptiste d'Autun. Il y a seulement, dirait-on, un peu plus de bonhomie encore et de familiarité dans ces rustiques figures tourangelles. Le saint Jean d'Autun gardait de la dignité et de la grandeur; ceux-ci sont de bons paysans « portant sayon de poil de chèvre », un peu vulgaires dans leurs traits et sans majesté dans leur port; celui de Limeray en particulier a une espèce de trogne de vigneron tout à fait réjouissante. Nous verrons plus tard, avec un saint Jean-Baptiste de la même région, mais évidemment postérieur, le type s'adoucir, s'affiner et revenir à la dignité qu'il avait perdue.

Nous devrions, semble-t-il, rencontrer des traces d'influence bourguignonne à *Angers*, où nous savons que Jacques Morel était venu pour travailler au tombeau du roi René. Qu'y avait-il fait? Cela est assez difficile à dire. Nous savons du reste qu'il mourut peu de temps après la commande du tombeau. Rien ne nous a été conservé du monument lui-même, sauf peut-être quelques jolis fragments d'arcatures en marbre avec des détails d'ornementation pré-

cise et fine conservés au Musée Saint-Jean, à Angers. Une petite statuette de saint Pierre en marbre, assez rongée par la pluie, paraît avoir fait partie de la même décoration ; les proportions en sont trapues et les plis abondants : c'est peut-être là un témoin, mais bien minime, de l'activité de Jacques Morel ou de ses continuateurs. Nous pourrions sans doute aussi reconnaître au moins son influence dans un petit groupe en pierre, une sainte Barbe avec une donatrice, qui présente quelque analogie avec certaines sculptures du Musée Calvet d'Avignon, celles du monument du cardinal Lagrange. De même, une petite sainte Marguerite montée sur la tarasque ressemble pour la pose et l'allure générale à celle de l'autel de Saint-Sauveur à Aix, quelques saints Jean-Baptiste enfin, assez rustiques, conservés comme les morceaux précédents au Musée Saint-Jean d'Angers ne sont pas sans analogie avec ceux que nous venons d'examiner à Cangey et à Limeray.

Au delà d'Angers, à *Notre-Dame-de-Behuard*[1], sur un corps de logis bâti pour Louis XI lui-même, ou pour loger un chapitre institué par lui entre 1470 et 1480, on voit dans une niche gothique une Vierge assez curieuse. Extrêmement lourde et engoncée, elle s'enveloppe dans un grand manteau qui ne lui couvre pas la tête et laisse voir sa poitrine et son corsage décolleté en carré. La tête est couronnée et les cheveux pendants. L'enfant, le torse nu, est posé sur le bras droit de la mère et saisit d'un geste naïf et vrai un de ses petits pieds dans sa main. Sa mère tient l'autre de la main gauche. Le marmot est tout à fait épais, et bien encore dans la tradition gothique. On a peine à reconnaître là le pur style bourguignon, mais on y constate, semble-t-il, le résultat qu'aurait pu produire son influence si elle avait été seule à s'exercer sur l'art de cette région.

Courajod citait encore comme spécimen d'art bourguignon deux statues, l'une en costume de bourgeois, l'autre en costume d'évêque, au Musée archéologique de *Nantes*. Elles sont bien dans l'esprit réaliste, un peu lourd, du XV^e^ siècle ; mais elles n'ont rien de spécialement bourguignon. Quant aux sculptures si intéressantes du portail de la cathédrale de Nantes, que l'on cite couramment comme des œuvres bourguignonnes, nous les étudierons bientôt en détail, mais nous n'y voyons rien, disons-le tout de suite, qui ait vraiment le caractère que nous recherchons en ce moment[2].

1. Cf. plus haut, chap. I, p. 15, et abbé Dubreil, *ouv. cit.*, p. 33.

2. En dehors des œuvres que nous venons d'étudier, nous avons rencontré quelques morceaux très médiocres, très rustiques, dont on peut à peine dire qu'ils appartiennent à un style déterminé ; ils n'ont guère de bourguignon que leur lourdeur : un saint en bois en costume de franciscain à *Limeray*, un autre saint en pierre, dans la même église (probablement saint Antoine), plus caractérisé, avec quelques belles parties dans les draperies, mais très court et de visage très rude, un saint Marc à *Autrèches*, plusieurs statues à *Notre-Dame-de-Behuard*, etc.

Ces œuvres de la fin de l'école bourguignonne, celles surtout peut-être qui voyaient le jour loin du centre primitif de l'école et des chefs-d'œuvre de ses premiers maîtres, n'allaient pas toutes vers les exagérations que nous avons signalées tout à l'heure. Lorsqu'un style se prolonge un peu, deux phénomènes opposés peuvent se produire et se produisent quelquefois concurremment, c'est l'exagération de son principe chez quelques artistes, c'est la réaction contre ce principe chez certains autres. Ainsi dans l'école bourguignonne, nous voyons des imagiers accentuer comme à plaisir tous les caractères de l'école, la lourdeur des proportions, la surcharge des draperies, la vulgarité des physionomies et des attitudes, etc. Chez d'autres, au contraire, le progrès s'affirme par une atténuation des habitudes et des principes les plus chers à leurs maîtres.

Tandis que dans certains sépulcres, tels que celui de *Semur*, les draperies à grand plis cassés deviennent d'une invraisemblance criante, les auteurs de celui de *Tonnerre* (1453), bien bourguignons cependant, semblent revenir à une certaine simplicité : leurs personnages ont même, en général (car le saint Jean est encore bien vulgaire), une tout autre dignité d'expression que ceux de la partie du retable de *Bessey-lès-Citeaux*, où est représentée la même scène [1]. Les œuvres de Jacques Morel, que nous avons signalées comme de véritables œuvres bourguignonnes, trahissent aussi quelque peu cette tendance à un naturalisme plus délicat ; c'est toujours de la sculpture colorée et vigoureuse ; mais le côté brutal s'en adoucit, et la grâce commence à s'y ajouter à la force naïve.

Bien d'autres œuvres seraient à citer dans la sculpture bourguignonne où l'on verrait cette tendance s'accuser de plus en plus. Ainsi le *retable de Saint-Sauveur*, à la cathédrale d'*Aix* [2], où le groupe central qui représente sainte Anne groupée avec la Vierge et l'Enfant Jésus suivant un thème tout septentrional, possède un charme tout à fait rare. Le saint Victor qui se voit à côté est une figure trapue et énergique, mais très calme et très douce ; quant à la petite sainte Marguerite, debout sur sa tarasque, les mains jointes et le regard tendrement tourné vers le petit Jésus, elle possède déjà une grâce presque légère et délicate. Ce qui est à noter enfin dans ce monument, c'est la simplification relative des draperies, singulièrement plus tempérées et plus vraisemblables que dans les œuvres de pur style bourguignon.

Quelquefois, la lourdeur de la draperie persiste tandis que la figure devient gracieuse et douce. Ainsi dans une sainte Madeleine de la fin du xv[e] siècle, qui se voit près de Dijon dans l'église de *Talant*, le manteau est toujours

1. Cf. plus loin, chap. VIII, fig.
2. Cf. plus loin chap. VII, fig.

agencé selon la formule bourguignonne, ample, souple et débordant, plus compliqué même qu'à la belle époque ; mais la tête ronde et délicatement modelée avec ses cheveux pendants fait déjà prévoir les plus suaves créations des écoles de la Loire et du Centre. Dans une petite madone allaitant du Musée de Cluny [1], également assez typique, le charme réside dans la discrétion du geste, dans la simplicité de l'agencement du groupe, la tête restant un peu épaisse et les draperies d'une inutilité de complications bien significative.

Autun (coll. Bulliot). — Vierge. (Pierre peinte.)

Au contraire, dans la charmante Vierge d'*Autun* [2], qui appartient à M. Bulliot, la draperie est simplifiée de façon très sensible : ce n'est plus guère qu'un manteau réel qui tombe des épaules avec un pan retenu sous un bras, et qui laisse voir la robe serrée à la taille et dessinant délicatement les seins. Le réalisme est discret ici et la mesure parfaite, chose rare dans l'école bourguignonne ; pourtant le caractère du visage suffit à rattacher l'œuvre à cette école. Mais la façon dont est posée cette tête ronde, un peu poupine, la valeur qu'elle prend, grâce à son inclinaison, lorsqu'on la voit légèrement en raccourci, les yeux baissés, la bouche à peine souriante, le geste maternel d'une tendresse infinie avec lequel, de ses deux mains allongées, la vierge berce son poupon tout emmailloté de langes, le charme enfin qui se dégage de l'ensemble en font une œuvre unique et de la plus pénétrante intimité. Il y a là, avec les éléments traditionnels, avec un naturalisme persistant, avec une vérité scrupuleuse,

1. Sans n°. Grande salle de sculpture.

2. Elle provient d'une église des environs d'Autun. Courajod en avait publié le masque, d'après un moulage, à la fin de sa brochure sur la *Sculpture bourguignonne.*

un effort pour sortir des formules courantes, pour rompre avec les habitudes un peu vulgaires de l'école, il y a surtout une grâce délicate et touchante, indice de l'esprit nouveau qui commence à apparaître dans l'art français et même dans l'art bourguignon vers 1470-1480.

Ces qualités nouvelles qui surgissent ainsi, même au sein de l'école de Bourgogne, où s'était comme incarné l'esprit réaliste le plus âpre, le plus violent, le plus expressif du xv^e^ siècle, nous allons, bien entendu, les retrouver ailleurs. C'est une transformation générale qui se manifeste dans l'art français à cette époque. Mais la question est de savoir maintenant si cette transformation, si cette détente, cet adoucissement, comme on voudra l'appeler, d'où sortiront les caractères essentiels de l'école de la Loire, n'avaient pu trouver ailleurs un terrain mieux préparé. Le style de l'école nouvelle ne sera-t-il que le style bourguignon adouci, ou ne sera-t-il pas plutôt le résultat d'une réapparition, peut-être simplement d'une persistance des éléments essentiels de l'art français antérieur à l'intrusion du réalisme et de la brutalité septentrionale? Pour répondre à cette question, nous allons maintenant examiner s'il n'existait pas pendant la deuxième moitié du xv^e^ siècle, en France et particulièrement dans la région de la Loire, un art indépendant de toute influence bourguignonne, qui serait la véritable ou la principale origine de l'art de Michel Colombe.

CHAPITRE IV

LA SCULPTURE FRANÇAISE EN DEHORS DE L'INFLUENCE BOURGUIGNONNE

Provinces indemnes de l'influence bourguignonne : l'Ile-de-France, la Champagne, et dans une certaine mesure la Touraine.

Persistance du style gothique du XIV^e^ siècle.

La Vierge du Marturet de Riom, la sainte Catherine du Moulin, la Mater Dolorosa de Tours.

Les statues de la chapelle de Châteaudun.

La sculpture dans la région de la Loire au temps de Jean Fouquet : le retable de Vernou. — L'angelot du Lude.

La décoration des voussures des portails d'église. — Analogies avec les compositions pittoresques de l'art flamand. — Le portail de Nantes.

Les sculptures funéraires. — Les Boucicaut à Saint-Martin-de-Tours. — Tombeau de saint Silvain à La Celle-Bruère. — Tombeaux de Bueil. — Tombeau d'Agnès Sorel à Loches. — Tombeau de Malicorne.

Conclusion. — La *détente* de l'art français à la fin du XV^e^ siècle. Nature et raisons véritables de cette évolution.

Cette école, très féconde et très forte, qui avait transformé en Bourgogne l'art gothique franco-flamand n'était pas tout à fait la seule, si on regarde de près, qui fleurît en France à cette époque. Son influence, dont nous ne songeons pas à nier l'existence et l'importance, n'avait pas été absolument générale. A côté des provinces qui l'avaient acceptée complètement ou à demi, comme nous l'avons montré au chapitre précédent, il y en avait d'autres qui lui restaient fermées.

Ainsi, en laissant même de côté l'Auvergne et la région du Plateau Central qui ne virent guère se former aucune école de sculpture après le XII^e^ siècle, nous constatons que l'Ile-de-France en fut à peu près indemne, probablement pour des raisons politiques. La province eut d'abord beaucoup à souffrir de la guerre de Cent ans. Et lors même que la capitale fut rentrée au pouvoir de la royauté, celle-ci dut être peu soucieuse d'appeler à son service des sujets du duc de Bourgogne, l'ennemi héréditaire. Les rois de France du reste allaient s'éloigner de Paris, même après l'exil forcé de Charles VII à Bourges et à Chinon, pour se fixer presque définitivement pendant plus d'un

demi-siècle sur la Loire, dans cette partie du royaume qui était restée française aux pires jours de l'invasion.

L'activité artistique fut assez médiocre dans l'Ile-de-France au XV^e^ siècle et l'on ne rencontre dans nos églises des environs de Paris presque aucune statue de ce temps, à côté des nombreuses œuvres qu'y a laissées le XIV^e^ siècle. Lors même qu'il s'en trouve quelqu'une, on ne saurait y reconnaître l'ampleur bourguignonne ; c'est le plus souvent une simple transformation un peu plus souple et plus familière de quelque type antérieur ; on passe ensuite sans transition aux productions d'un XVI^e^ siècle assez avancé, et très pénétré d'italianisme ; celles-ci datent du temps où la cour et la noblesse revinrent vers Paris et ses environs, et où s'élevèrent les châteaux de Fontainebleau, Saint-Germain, Villers-Cotterets, Écouen, Nantouillet, etc.

En Champagne, MM. Koechlin et Marquet de Vasselot qui ont mené une minutieuse enquête sur la sculpture de cette région, se sont aperçus que, malgré la proximité de la Bourgogne et la fréquence des rapports entre les deux provinces, l'art bourguignon n'avait jeté presque aucune racine dans le pays ; la cause en est également, suivant eux, dans les malheurs qui s'abattirent sur la province pendant la guerre de Cent ans, puis pendant les guerres de Louis XI pour la possession de la Bourgogne. Au début du XVI^e^ siècle seulement, les misères cessèrent, l'activité reprit en tout sens, et, « tandis que le flamboiement de l'architecture gothique rhabillait les vieux murs des églises, toute une floraison de statues en rajeunissait les autels [1] ». Mais cette nouvelle école de sculpture allait se développer spontanément sur un terrain presque vierge et non pas se greffer sur l'école formée depuis un siècle autour des chefs-d'œuvre de Dijon.

Il en fut à peu près de même dans la région de la Loire, avec cette différence que, d'une part, quelques influences bourguignonnes s'y étaient fait sentir, et que, d'autre part, il ne dut jamais y avoir ici interruption complète de l'activité artistique. C'est la tradition purement française et gothique que nous allons trouver vivante encore dans ce milieu spécial en plein XV^e^ siècle et que nous allons voir se transformer peu à peu à partir de cette époque pour arriver à constituer le style de l'école de Michel Colombe.

On connaît bien le type de la Vierge du XIV^e^ siècle répandu et popularisé par les œuvres des tailleurs de marbre et des ivoiriers. Moins solennelle et plus familière que celle du XIII^e^, celle-ci commence à s'occuper de son enfant, à le regarder avec amour ; l'Enfant-Dieu, qui jadis bénissait avec majesté, blotti maintenant sur le sein de sa mère, s'appuie naïvement contre elle, joue avec

1. *Ouv. cit.*, p. 6-7.

les coins de son voile ou avec quelque hochet; parfois, simple nourrisson, il tette avidement. Le type même de ces vierges avec leur hanchement accentué, leur draperie fine et compliquée se répète un peu comme une formule, et l'élégance légèrement affectée de leur pose et de leur sourire verse parfois dans une espèce de maniérisme. Il faut reconnaître cependant qu'elles ont pour la plupart une grâce discrète et calme, une finesse d'expression que vont perdre les épaisses bourguignonnes. Or, c'est justement ce charme discrètement familier, cette grâce fine, cette douceur calme, que nous verrons reparaître dans les Vierges de l'école de la Loire. Ces qualités, à vrai dire, ne durent jamais disparaître complètement, et il y eut toujours dans ces régions modérées du Centre de la France, comme une persistance des élégances gothiques du XIV^e^ siècle submergées ailleurs sous le débordement de la sève puissante et réaliste de l'école nouvelle.

Cliché Bousrez.

Neuillé-Pont-Pierre. — Vierge. (Marbre.)

Il existe en Touraine, dans l'église de *Neuillé-Pont-Pierre*, une petite Vierge en marbre qui appartient au type que nous venons de décrire [1]. Nous tenons à la signaler ici bien qu'assez antérieure à notre époque, car elle est comme le point de départ lointain de notre école de la Loire. L'exécution en est très fine est très soignée. La draperie, aux nombreux petits plis tuyautés, est conçue selon la formule courante au XIV^e^ siècle, et le sourire est de même un peu stéréotypé. Elle possède cependant en propre une grâce plus pleine et plus savoureuse, un charme moins aigu que beaucoup de celles que l'on peut rencontrer ailleurs; et c'est ce charme même, semble-t-il, que nous retrouverons plus tard dans les Vierges d'Olivet ou d'Écouen [2].

1. Elle provient, paraît-il, de l'église *Saint-Julien* de Tours et a figuré à l'Exposition rétrospective de Tours de 1881.

2. En dehors de celle-ci qui est un morceau tout à fait supérieur, il en existe une autre à *Amboise* (sous la porte du beffroi), qui n'est pas sans valeur, plusieurs encore en bois ou en

Une très belle Vierge en marbre, du Musée historique d'*Orléans*[1], qui provient de l'abbaye de *la Cour-Dieu*, est de formes sensiblement plus larges et plus épaisses, les draperies sont plus lourdes et le visage plus vulgaire; on y perçoit comme une nuance de réalisme flamand. Elle serait à mettre, car c'est une œuvre de premier ordre, tout à côté de la Vierge de Marcoussis, que l'on attribue à Jean de Cambray; elle doit dater de la fin du XIV^e^ ou du commencement du XV^e^ siècle, et l'alourdissement que nous y constatons semble nous acheminer vers le type bourguignon.

Riom. — Vierge du Marturet. (Pierre.)

On trouverait des tendances analogues, avant-goût du réalisme bourguignon, ou signes d'un mouvement parallèle à celui qui crée en Bourgogne l'art que nous avons défini plus haut, dans les deux Vierges de la collection Timbal[2], au Musée de Cluny, dans plusieurs statuettes du Louvre[3] qui proviennent des provinces de la France du Nord, dans d'autres encore, en Normandie par exemple, à *Saint-Planchers* près de Granville, et à Notre-Dame *de Coutances*[4]. Mais déjà, nous pouvons constater, dans cette dernière région, à côté des pénétrations bourguignonnes évidentes que nous avons marquées, une prolongation manifeste des types purement français du

pierre à *Limeray* (provenant de l'abbaye de Moncé) (cf. Bossebœuf, *Amboise*, p. 583-236, fig.), à *Rouziers*, à *Neuillé-le-Lierre*, au *Puy-Notre-Dame*, etc., celles-ci beaucoup plus ordinaires et de type tout à fait courant.

M. A. Gabeau (*Le beffroi municipal d'Amboise*, Tours, 1897) attribue la Vierge d'Amboise à la fin du XV^e^ siècle, date de la construction du beffroi. Cela paraît bien difficile à admettre étant donné son style. C'est sans doute une statue plus ancienne qui fut utilisée dans les nouvelles constructions. Si d'ailleurs elle datait réellement du règne de Charles VIII, cela ne ferait que confirmer ce que nous venons de dire des persistances des types du XIV^e^ siècle dans l'art de la Loire.

1. *Catalogue n° 38* u.
2. Musée de Cluny. *Grande salle de sculpture*, sans n^os^.
3. *Cat. Sc. mod.*, n^os^ 106 et 113.
4. Cf. de Beaurepaire, *Réun. des Soc. des B.-A. des dép.*, 1896.

XIV^e siècle. Ainsi dans une Vierge en pierre acquise récemment par le Musée du Louvre et provenant du *Besneray* près de Lisieux, nous retrouvons, à côté de certains détails de costume qui obligent à dater l'œuvre de la fin du XV^e siècle, le hanchement et la disposition des draperies caractéristiques du XIV^e.

Tout l'art français ne va pas du reste à ce moment vers la lourdeur et la vulgarité : la charmante Vierge du portail de l'église du Marturet, à *Riom*, nous le prouvera avec beaucoup plus d'évidence encore. D'où vient-elle? Quelle est sa date exacte? On ne saurait le dire[1]. Elle ne paraît pas faire corps avec l'architecture qui l'entoure, et celle-ci, dont certains détails semblent assez tardifs, ne peut nous donner ici d'indication utile. L'œuvre est taillée dans une pierre volcanique qui doit bien être d'origine locale ; mais il paraît difficile que ce soit un artiste du Plateau Central qui l'ait exécutée. Il n'y a qu'à voir pour s'en assurer les lamentables productions du XIV^e et du XV^e siècle conservées au Musée archéologique de *Clermont-Ferrand*, ou telle Vierge allaitant l'enfant comme celle du Musée de la cathédrale du *Puy*[2], une vulgaire nourrice auvergnate, au corps trapu, au masque aplati.

Château du Moulin. — Sainte Catherine.
(Pierre peinte.)

Celle du Marturet, au contraire, est de proportions exquises et d'une dignité simple et familière. L'enfant lui-même, vêtu d'une petite robe à manches courtes, a une jolie tête de bébé joufflu et rieur, tandis que tous ses congénères sont en général de petits magots à figure vieillote où nos artistes du moyen âge ont bien rarement su traduire la véritable grâce enfantine. La mère, tenant dans sa main droite un des petits pieds de l'enfant, regarde celui-ci avec une tendresse profonde et un sourire d'une délicatesse infinie. Quant à son costume, il est à la fois

1. M. Gonse la donne comme une œuvre du plein XIV^e siècle; nous la croyons d'un art sensiblement plus avancé et au moins de la première moitié du XV^e siècle.

2. Provenant de La Voûte-sur-Loire,

traditionnel, simple et vrai. On aperçoit, comme au XIII^e siècle, la robe serrée à la taille par une ceinture de cuir. Sous la couronne, un voile couvre la tête et retombe sur les épaules. Enfin, un grand manteau ramené par-devant, enveloppe la figure presque tout entière. Dans l'exécution très souple de cette draperie, ce ne sont plus les formules, les *plis en escalier* du XIV^e siècle, et ce n'est pas cependant la luxuriante abondance des bourguignons, leurs plis transversaux, épais et comme gonflés de sève. Dans son ensemble, l'œuvre nous apparaît comme tout à fait indemne des exagérations qui peuvent altérer ailleurs l'esprit de l'art français. Elle est dans la pure tradition gothique et tout près encore des types du XIV^e siècle, mais plus libre et plus vivante; c'est le début de l'épanouissement de la grâce qui s'indiquait dans la vierge de Neuillé-Pont-Pierre[1]; il n'est même rien qui par l'esprit général et l'arrangement de certains détails nous fasse pressentir davantage l'art que nous verrons fleurir tout à l'heure à la fin du XV^e siècle, dans la vallée de la Loire.

Ne serait-ce pas là, comme ces Vierges plus tardives que nous rencontrerons également isolées dans le Forez, à l'Hôpital-sous-Rochefort, à la Chira, à Saint-Galmier[2], le produit de l'activité d'artistes que nous ne trouvons plus qu'à peine représentées dans leur pays d'origine, ce pays n'étant autre que notre région de la Loire?

Cette hypothèse nous a semblé pouvoir se confirmer par le rapprochement de cette exquise Vierge du Marturet, avec une petite sainte Catherine en pierre peinte que nous avons rencontrée beaucoup plus près de la Loire dans la chapelle du *château du Moulin* (Loir-et-Cher). Celle-ci est certainement antérieure à la construction de cette habitation charmante dont l'ensemble actuel, nous l'avons vu[3], date de la fin du XV^e siècle; elle peut avoir été exécutée dans la première moitié de ce siècle. C'est aussi une œuvre de pur esprit français, sans lourdeur, ni complication, ni surcharge. La draperie, très habile, très logique et très simple, présente les mêmes plis longs et droits que la Vierge du Marturet; la figure jeune et fraîche possède la même grâce pénétrante et discrète, avec une plénitude de santé plus grande et moins de

1. Au Musée de Cluny, une petite Vierge en pierre, qui porte le n° 270, est attribuée au XV^e siècle. En effet, si le type général est bien encore celui de l'âge précédent, la facture du drapé est un peu plus personnelle, le visage moins figé et plus gracieux. C'est une transformation du même genre que nous notons dans la Vierge du Marturet.

2. Cf. plus loin, chap. VIII et XII.

3. Cf. plus haut, chap. I, p. 29 et 35. On nous a affirmé que cette statue n'avait jamais quitté la chapelle. Elle aurait donc, d'après ceci, pu être commandée par Philippe du Moulin, pour le château primitif qui fut commencé vers 1475, à moins qu'elle n'eût été, à ce moment même, apportée de quelque autre église ou chapelle antérieure.

mièvrerie que l'on n'en trouvait au XIVe siècle, mais sans atteindre cependant à la rondeur flamande ou bourguignonne du XVe [1].

A *Tours* même, au Musée de la Société archéologique, une statuette en bois, représentant une *Mater dolorosa* [2] qui provient peut-être de quelque calvaire, nous paraît pouvoir se rattacher sans peine au même groupe, et présenter les mêmes caractères et la même signification. Le geste est juste et expressif sans être violent ; la main droite pend le long du corps et la gauche est ramenée vers la poitrine. Les traits réguliers, le nez droit, les yeux et la bouche fine se rapprochent beaucoup du visage de la Vierge du Marturet, mais la draperie surtout, dont un pan couvre la tête et qui retombe largement mais simplement, est toute voisine de ce que nous ont montré les deux œuvres précédentes. La chute même des plis vers le bas offre des procédés identiques et laisse apparaître, comme dans les deux autres statues, le chaussure pointue qui disparaîtra dans la dernier tiers du XVe siècle. Nous avons enfin, avec ce dernier morceau, la preuve que cet art, comme celui du XIIIe siècle, sait être dramatique et profondément expressif, sans être violent et sans perdre sa grâce délicate. Nous ne constaterons pas autre chose à Solesmes.

Tours (Musée archéologique).
Mater Dolorosa. (Bois.)

Cette transformation à peine sensible des types du XIVe siècle, différente et indépendante de celle qui s'accomplissait en Bourgogne, se rencontre forcément aussi dans les provinces comme l'Ile-de-France, où l'influence bourguignonne fut à peu près nulle.

Au Musée de Cluny une petite figure en bois que l'on attribue au XVe siècle

1. Elle se sépare très nettement ainsi d'œuvres charmantes également, mais où le côté flamand est plus accentué, d'une autre sainte Catherine, par exemple, qui se trouve à Autun, dans la collection Bulliot.

2. *Catal. Palustre, 1871*, n° 361. Demi-nature. Don de M. Lambron-de-Lignim. La provenance exacte n'est malheureusement pas indiquée.

attire par un charme tout particulier. C'est une femme simplement vêtue, avec la tête couverte d'un grand voile ; elle porte un cierge d'une main, un livre de l'autre. C'est, paraît-il, une *Notre-Dame-des-Ardents*, qui provient de l'église de *Poissy*[1]. Les plis y demeurent tout gothiques, simples et logiques sans la profusion bourguignonne. La figure reste élégante, tout en étant d'une grande vérité dans la pose et l'expression. A *Poissy* même, on voit encore deux statues en pierre qui paraissent inspirées du même esprit, c'est une sainte Anne instruisant la Vierge, et une sainte Barbe peut-être légèrement postérieure ; on peut les considérer comme étant de la même famille que la statuette de Cluny[2], de la même famille aussi, à un degré plus éloigné, que la Vierge du Marturet et la sainte Catherine du Moulin.

Nous revenons à notre région de la Loire avec un monument ou plutôt un ensemble de monuments très important à considérer pour nous dans la recherche que nous poursuivons en ce moment, d'autant plus important que cet ensemble, très bien conservé, porte une date presque certaine : ce sont les quinze statues disposées tout autour de la chapelle du château de Châteaudun, sur des colonnes terminées par un chapiteau représentant un angelot. Nous savons que cette chapelle était achevée et consacrée en 1464[3]. Les statues doivent donc être d'une date très voisine de celle-ci, et nous font connaître par conséquent l'état de la sculpture dans cette région française moyenne au moment où Michel Colombe va commencer à y travailler. Or on y remarque infiniment peu de traces d'influences bourguignonnes et on y sent bien davantage la persistance de ce style gothique du XIV^e^ siècle, légèrement émancipé et assoupli, que nous venons de distinguer dans les œuvres précédentes.

Un caractère qui frappe au premier abord lorsqu'on compare ces statues à celles de l'école dijonnaise, c'est l'élancement de leurs proportions. Elles n'ont rien de l'aspect lourd et trapu qui caractérise en général les sculptures de Claus Sluter et surtout celles de ses successeurs. Elles sont également d'allure beaucoup plus calme, moins dramatique peut-être, mais plus élégante. Les têtes n'offrent pas ces recherches d'expressions fortes ou ces physionomies vulgaires des prophètes et des sibylles de la clôture d'Albi, dernier terme de l'art bourguignon. La draperie enfin sur laquelle il convient toujours d'insister, car c'est là que se trahissent à peu près sûrement les habitudes, les traditions, l'origine d'un ouvrier, la draperie n'a rien de commun dans son système

1. *Catalogue n° 743.*

2. A Cluny encore on peut remarquer une *sainte Barbe* en pierre (sans n°), très allongée, élégante et de figure gracieuse, qui tient à la fois par ses caractères du XIV^e^ et du XV^e^ siècle.

3. Cf. plus haut, chap. I, p. 24, et Coudray, *Hist. du chât. de Châteaudun*, p. 32-33.

de plis avec celle dont nous avons dit l'ampleur, l'épaisseur et les complications cherchées. C'est ici un procédé beaucoup plus simple ; le drapé y est suffisamment souple, et ne se sent plus des formules du XIVe siècle, mais il se rapproche de la nature, sans tomber dans ces excès de virtuosité qui dégénèrent bientôt ailleurs en de nouvelles formules.

La Vierge en particulier a de grandes analogies avec celle de Riom, non seulement dans l'arrangement du costume, mais aussi dans le type du visage, très correct et régulier, animé d'un demi-sourire de l'effet le plus charmant et le plus délicat. L'enfant est à demi-nu, comme déjà dans certaines œuvres gothiques, et comme nous le verrons également dans les principales vierges de l'école de Michel Colombe, la Vierge d'Olivet, la Vierge de la Bourgonnière et la Vierge d'Écouen[1]. La figure dans son ensemble paraît comme à mi-chemin entre le pur style gothique et ce style français renouvelé vers lequel nous nous dirigeons. On pourrait du reste en rapprocher pour montrer que ce n'est pas là une œuvre isolée, quelques morceaux comme une sainte au livre, conservée à Cluny[2], un peu antérieure peut-être, et plus près du style du XIVe siècle, ou

Cliché des Mon. hist.

Châteaudun. Chapelle du château. — Vierge. (Pierre peinte.)

1. Il est assez difficile, aussi bien en France qu'en Italie (cf. Marcel Reymond, *Les della Robbia*), de se servir de ce caractère pour dater une figure. On peut dire cependant en général que c'est seulement vers le milieu du XVe siècle qu'apparaît cette demi-nudité de l'enfant, mais on ne saurait y voir chez nous une habitude importée d'Italie puisqu'on la trouve déjà dans des statues toutes gothiques, celles par exemple de Beaumont-sur-Loire ou celle de Châteaudun.

2. Sans nº. Grande salle de sculpture.

comme une petite Vierge en pierre du Musée de *Chartres* ; celle-ci est couronnée, ainsi que la Vierge de Châteaudun, avec des bandeaux de cheveux apparents, elle porte comme elle l'enfant à demi nu sur le bras gauche, et son visage est d'une grâce légère et souriante, sa draperie d'un gothique assoupli sans excès ni manière [1].

Les autres statues, un peu moins caractéristiques et moins soignées peut-être aussi dans leur facture, offrent cependant un intérêt presque égal. Le *saint Jean-Baptiste* est conçu selon le type traditionnel, adopté par les Bourguignons, mais antérieur à eux. Il est d'exécution un peu plus sèche et plus nerveuse et n'a pas l'ample majesté de celui d'Autun, par exemple, ni la bonhomie un peu vulgaire de ceux de Limeray et de Cangey. Il se rapprocherait plutôt d'un saint Jean-Baptiste en marbre de la Trinité de *Vendôme*, qui avait été donné en 1393 par le duc Jean VII à l'église Saint-Georges de cette ville [2], et qui est d'un réalisme modéré avec une certaine finesse précise. Mais il n'a pas encore l'élégance affinée que nous trouverons bientôt dans l'école. C'est un intermédiaire, et, si l'on peut dire, une œuvre de juste milieu.

Dans le reste des figures, il y a, semble-t-il, plusieurs manières, et, à coup sûr, plusieurs mains [3]. Certaines, comme le *saint François d'Assise*, sont assez lourdes et peu significatives. Le *saint Jean l'Évangéliste* et plusieurs autres, surtout la *sainte Élisabeth de Hongrie*, sont plus singulières : très allongées, un peu plates, comme des statues-appliques, suivant un type assez rare dans l'art français, elles sont d'un réalisme très précis, les costumes, qui sont bien ceux du temps, tombent droits, presque sans aucun jeu de draperie, sans aucune velléité d'arrangement pittoresque.

Enfin, dernier groupe, une série de figures féminines portent des draperies flottantes à grands plis qui tendraient à les rapprocher davantage du style bourguignon ; pourtant les têtes sont très petites et les corps encore très élancés, les gestes élégants et les physionomies délicates bien qu'un peu moins fines que celles de la Vierge. Il y a là une *sainte Madeleine*, une *sainte Catherine*, une *sainte Agathe*, une *sainte Barbe* et une *sainte Marguerite*. La *sainte Geneviève*, un peu plus petite et de proportions différentes, n'est pas

1. Au Musée de *Chartres* également, une statue d'ange en pierre, qui faisait sans doute partie d'un groupe de l'Annonciation, est un bon type de sculpture française du xv[e] siècle, sans influence bourguignonne.

2. Cf. *Bull. Soc. archéol. de Vendôme*, 1885, p. 35 et suiv., et abbé Simon, *Histoire de Vendôme*, t. I, p. 199.

3. Nous ne parlerons pas à dessein d'une statue de dimensions beaucoup moindres qui se trouve aujourd'hui dans la chapelle et représente Jean d'Orléans, comte de Dunois. C'est un morceau de sculpture réaliste assez fine et précise, mais qui ne fait pas partie de la série ; il se trouvait jadis sur un pignon du château et a été apporté ici après avoir été abattu par le vent.

CHATEAUDUN

INTÉRIEUR DE LA CHAPELLE DU CHATEAU

très éloignée de l'idéal mesuré et gracieux de la pure école de la Loire, et pourrait bien être postérieure. Toutes s'acheminent vers cette grâce nouvelle qui s'alliera, à la belle époque, avec une allure très robuste et très calme sans maniérisme ni mièvrerie. Mais l'harmonie manque encore un peu : le style général, resté gothique dans son fond, se ressent à la fois du réalisme qui domine dans l'art du temps presque tout entier, et des élégances un peu mièvres de l'art précédent. La sculpture n'a pas encore rencontré, comme la peinture avec Jean Fouquet, un maître qui sache fondre ces divers éléments et réaliser pleinement l'idéal de la race et du moment.

Cliché des Mon. hist.

Châteaudun. Chapelle du château. Sainte Madeleine. (Pierre peinte.)

C'est évidemment dans cet esprit que l'on devait travailler dans toute la vallée de la Loire lorsqu'y apparut Michel Colombe. Nous en avons un témoignage à *Angers* par exemple, où une sainte Catherine en bois peint du Musée Saint-Jean nous rappelle exactement celle de Châteaudun. Le costume est presque identique, avec le surcot, le manteau, la jupe à grands plis ; la figure toute ronde et sans prétentions est très voisine aussi de celles que nous venons d'observer.

A Tours même, en dehors de cette clef de voûte de saint Clément mentionnée plus haut[1], il subsiste bien peu de témoignages de l'activité des imagiers de cette époque. Mais nous trouvons dans les environs un monument assez important qui date précisément du temps où Fouquet est à l'apogée de sa carrière et où Michel Colombe a déjà atteint l'âge d'homme.

Les archevêques de Tours avaient à *Vernou*, à quelques lieues en amont de la ville, sur la Loire, dans une situation charmante, à l'entrée de la vallée de la Brenne, une maison de plaisance comme les archevêques de Rouen en

1. Cf. chap. II, p. 48, fig.

avaient une à Gaillon, dans la vallée de la Seine. Dans la seconde moitié du xv^e^ siècle, l'archevêque Jean de Bernard, en même temps qu'il faisait travailler à la cathédrale de Tours, se plut à faire embellir cette résidence ; en particulier entre 1455 et 1464, il enrichit la chapelle dont il subsiste encore quelques restes, d'un chœur et d'un autel. Cet autel fut décoré d'un retable en pierre qui nous a été conservé[1].

Il est divisé en trois compartiments encadrés dans une décoration

Vernou. — Détail du retable de Jean de Bernard. (Pierre peinte.)
(Après restauration.)

gothique sobre et puissante[2]. Dans le soubassement surtout, à côté des écussons armoriés, quelques beaux feuillages se rattachent à ces séries de décorations végétales que nous avons examinées tout à l'heure. Le compartiment du milieu présente en relief assez saillant une *Notre-Dame-de-Pitié* entourée des instruments de la Passion. Ceux des côtés, deux donateurs agenouillés : c'est à gauche, l'archevêque Jean de Bernard lui-même, à droite un

1. Il a figuré longtemps à la mairie de Vernou. On l'avait fait venir à Tours pour l'exposition rétrospective de 1890. (Cf. Palustre, *Catalogue ill.*, pl. XIII). Depuis il a été acheté par un particulier qui l'a utilisé pour décorer l'autel de la chapelle du château de *Valmer* à Changey, non loin de Vernou. Il a été restauré et repeint. Mais pourquoi a-t-on changé les armoiries ?

L'héliogravure que nous donnons ici, et dont la planche nous a été obligeamment communiquée par M. Péricat, éditeur à Tours, représente l'état ancien du monument. La photographie que nous reproduisons dans le texte a été faite d'après le monument restauré.

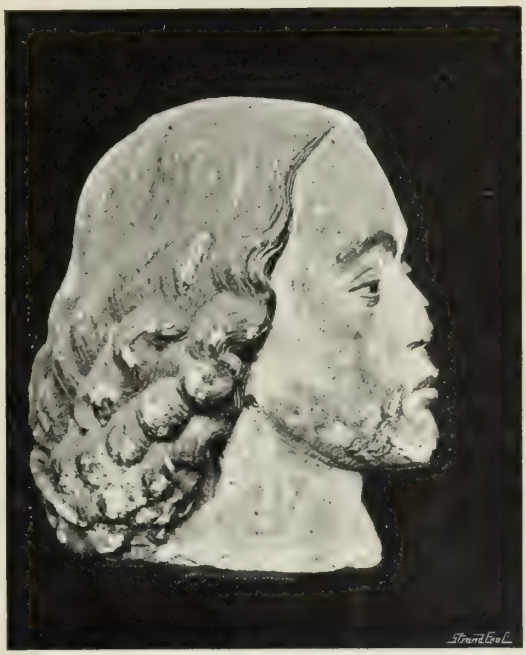
2. Nous avons rencontré un retable gothique dont la disposition générale est très analogue dans la chapelle du cimetière de *Saint-Florent-le-Vieil*, au delà d'Angers. Mais les sujets représentés sont tout à fait différents. Ils sont d'ailleurs horriblement mutilés.

Berthe Dujardin

RETABLE DE VERNOU

de ses neveux en costume civil, peut-être un autre Jean de Bernard qui fut lieutenant du bailliage de Tours et maire de la ville en 1465, à moins que cela ne soit François de Bernard, receveur général des finances de Touraine, maire en 1468.

La Pitié est assez différente de celles où nous avons vu tout à l'heure une influence bourguignonne très certaine. L'attitude très naturelle est celle que l'on trouve dans les Pitiés champenoises[1], dans la pure tradition française par conséquent : une main sous la tête du Christ, une autre vers le milieu du corps, comme si la Vierge cherchait à soulever ou à retenir le cadavre. La physionomie est moins vulgaire et d'une expression plus profonde qu'à Solesmes ou à Dierre. La draperie est moins lourde ; les plis du voile et de la robe, un peu cassés vers le bas, sont moins épais. L'anatomie du Christ, le modelé de sa tête, crispée par la souffrance, où la bouche entr'ouverte laisse voir les dents, est plus fin et plus nerveux. Cela est d'un art très juste, très expressif, très réaliste, mais très digne en même temps.



Tours. Musée archéologique. — Tête de jeune homme. (Pierre peinte.)

Il n'y a rien qui nous paraisse ressembler davantage à l'art de Fouquet lorsqu'il reste purement français et ne recherche pas, ainsi que cela lui arrive parfois, des effets dramatiques à l'italienne[2]. Le type même de la Vierge de Pitié de Vernou, ce visage rond de paysanne tourangelle, est bien aussi celui qu'affectionne le miniaturiste, et l'on peut dire enfin que les deux donateurs ont cette même précision fine, cette même justesse dans le rendu d'une physionomie et d'une attitude, sans brutalité réaliste ni exagération de mouvement théâtral, que nous trouvons dans les portraits célèbres de

1. Cf. Koechlin et Marquet de Vasselot, *ouv. cit.*, passim.

2. Par exemple, dans sa Vierge de douleur du *Livre d'heures d'Étienne Chevalier* qui, au pied de la croix, le cadavre du Christ sur les genoux, lève les deux bras au ciel dans un geste déclamatoire à la Mantegna. On s'aperçoit bien par là, au moins autant que par ses décors à l'antique, que Fouquet a été en Italie. Mais, en général, son style simple et sobre ne s'éloigne pas sensiblement de celui de tous les imagiers ses contemporains et de celui de l'imagier de Vernou en particulier.

Juvénal des Ursins, au Musée du Louvre, ou de maître Étienne Chevalier, au Musée de Berlin. C'est à ces créations du grand portraitiste que nous fait penser surtout le personnage de droite, avec sa robe fourrée, son aumônière, ses mains jointes et sa bonne tête de bourgeois tourangeau; il prie dévotement avec la même nuance de piété calme, sérieuse et grave que le Juvénal des Ursins par exemple.

Château du Lude. — Angelot. (Bronze.)

Nous trouvons encore ce même accent très fin, cette même pénétration de naturalisme discret et sûr dans une tête de jeune homme en pierre peinte dont nous ignorons la provenance et qui se trouve au Musée de la Société archéologique à *Tours*. C'est à coup sûr un portrait, d'une exécution très soignée et très précise. De longs cheveux bouclés, une barbe naissante, finement indiquée, des lèvres saillantes et des yeux un peu à fleur de tête donnent à la sculpture un allure personnelle tout à fait curieuse; c'est bien là, nous semble-t-il, le genre de réalisme qui devait fleurir à Tours au temps de l'apogée de la carrière de Fouquet et des débuts de Michel Colombe, exact et précis, mais sans brutalité ni exubérance. Nous verrons comment les artistes de la fin du XV^e^ siècle allaient y ajouter une certaine douceur enveloppée très séduisante, mais amollissante un peu.

Une autre œuvre importante et rare, empreinte du même esprit et datée, celle-ci, avec une précision rigoureuse, c'est le délicieux angelot en bronze du *château du Lude*[1]. Il avait été sans doute exécuté pour Jean Daillon, seigneur du Lude, et devait servir de girouette sur une tourelle du château primitif agrandi et repris plus tard dans les premières années du XVI^e^ siècle. L'auteur de ce morceau, par une fantaisie ou un scrupule infiniment rare, et

1. Cf. de Wismes, *le Maine et l'Anjou*, 1862, t. II, pl. — Courajod et Marcou, *Cat. Trocadéro, XIV^e^ et XV^e^ siècles*, n° 710.

dont nous ne pouvons guère citer d'autres exemples en France avant le XVI^e siècle, avait pris soin de signer son œuvre. Au revers de l'une des ailes, nous pouvons lire l'inscription suivante[1] :

« *Le XXVIII^e jour de Mars, l'an Mil CCCC LX+XV Jehan Barbet, dit de Lion fit cest angelot.* »

Qu'était-ce que ce Jean Barbet? Était-il établi dans cette région ou seulement de passage? Nous n'en savons rien. Seule, la formule « *dit de Lion* » nous renseigne sur son origine. On a trouvé à Lyon plusieurs mentions d'un canonnier fondeur de ce nom employé par le Consulat entre 1491 et 1507[2]. Est-ce notre homme? Ou l'un des siens? Peu importe d'ailleurs la personnalité de l'artiste, la date et surtout l'esprit de l'œuvre nous intéressent bien davantage.

Château du Lude. — Angelot. (Bronze.)

Celle-ci est tout à fait charmante, avec un peu de mièvrerie et d'élégance poussée à l'extrême. Sa silhouette fluette et démesurément longue ne doit pas du reste être interprétée uniquement dans ce sens. La figure était faite pour être vue d'en bas, et l'effet de raccourci la ramenait à peu près aux proportions normales[3]. En même temps un arrangement décoratif très ingénieux, l'adaptait à sa fonction de girouette avec ses grandes ailes pour volant et sa petite main tendue pour flèche. Le geste est d'un naturel parfait, et l'exécution d'une finesse admirable dans les parties d'anatomie comme les mains, d'une souplesse délicate dans le rendu de l'étoffe légère de la tunique serrée à petits plis. Avec son air plein de candeur et

1. C'était là du reste une pratique de fondeur plus que de sculpteur; nous connaissons plusieurs sculptures en bronze signées, au moyen âge, les tombeaux des évêques d'Amiens par exemple ; nous n'en connaissons aucune en marbre ou en pierre.

2. Cf. Natal. Rondot, *Les sculpteurs de Lyon du XIV^e au XVIII^e siècle*, 1884, p. 20.

3. L'architecte moderne qui l'a placée dans sa restauration au bas d'un escalier comme une boule de rampe n'a tenu aucun compte de cet effet.

d'ingénuité, son sourire aigu, cet angelot nous apparaît comme un petit frère de ceux de Memling; mais c'est en même temps un précurseur de ceux de Michel Colombe au tombeau de Nantes qui seront plus robustes à la fois et plus gracieux encore, d'une grâce plus pleine et plus savoureuse.

A côté de cette œuvre d'un mérite tout à fait exceptionnel, quelques figures analogues nous présenteraient en Touraine certaines de ses qualités. Tel par exemple le petit saint Michel long vêtu de *Souvigné* qui, armé d'une lance et d'un bouclier, terrasse d'un geste tranquille et énergique un dragon assez semblable aux tarasques des saintes Marguerite bourguignonnes. Tels deux anges un peu plus robustes sculptés sur des panneaux de chêne qui se voient à l'église de *Rouziers*. Nous saisissons dans ces œuvres secondaires la même persistance du tempérament traditionnel avec la même progression vers la grâce et la douceur.

La décoration des portails.

En dehors de ces quelques monuments, il existe encore plusieurs séries d'œuvres qui nous permettent aussi de constater vers 1460-1480, principalement dans notre région de la Loire, l'existence d'un art gothique purement français qui ne paraît guère avoir subi l'influence du style bourguignon. C'est, d'une part, la décoration de certains *portails* d'églises, de l'autre un assez grand nombre de *monuments funéraires*, avec leurs gisants et leurs figures accessoires.

Pour les portails, nous avons déjà indiqué comment on avait coutume de les concevoir à l'époque où nous sommes placés[1]. La grande composition centrale disparaissait généralement, remplacée par quelque vitrail aux meneaux flamboyants ; parfois, au milieu de ses fines et savantes découpures s'enlevait seul quelque motif sculptural, statue ou groupe. Mais les voussures, lorsque l'édifice était important, bénéficiaient de la disparition du tympan, et des scènes entières ou des fragments de scènes y trouvaient place au lieu des personnages isolés que les imagiers gothiques du XII^e^, du XIII^e^ et du XIV^e^ siècle y avaient placés, plus logiquement peut-être : tels par exemple les prophètes du portail de la *Chaise-Dieu*[2] (fin du XIV^e^ siècle).

La façade de *Saint-Antoine de Viennois*[3] à laquelle travailla Antoine Lemoiturier nous montre encore dans certaines voussures des figurines de prophètes assis qui appartiennent toujours au même type primitif. Mais à côté, dans les deux cordons extérieurs, on voit, sous chaque dais, des

1. Cf. plus haut, chap. II, p. 43.
2. Cf. Courajod, *Gaz. archéol.*, 1888, p. 165 et suiv., fig.
3. Cf. plus haut, chap. III, et J.-J. Marquet de Vasselot, *art. cité*, fig.

groupes d'anges chantant ou faisant de la musique. C'est un acheminement vers les scènes multiples que nous allons trouver tout à l'heure à *Vienne* par exemple, tout à côté de Saint-Antoine, dans une façade qui dérive certainement de la première.

L'arrangement ingénieux de ces petites compositions n'est pas sans rapport avec les groupements pittoresques chers aux artistes flamands du xv^e^ siècle. On pourrait même en chercher le type original dans certains retables des premiers imagiers brabançons, ou dans la décoration de certains hôtels de ville. On retrouverait aussi, dans les architectures peintes en grisaille qui encadrent les compositions d'un Rogier van der Weyden, ces séries de petites histoires formant groupes sous des dais très fouillés, encadrés dans les cordons d'une voussure [1].

Dreux. — Détail des voussures.

Ce n'était pas d'ailleurs chez nous tout à fait une nouveauté : à Chartres, au Mans, à Auxerre, à Paris (portail central de la cathédrale et surtout petite porte rouge), on avait vu déjà s'encadrer parfois dans les voussures romanes ou gothiques de véritables scènes à plusieurs personnages. Mais cela se complique légèrement à l'époque où nous arrivons maintenant. Lors même qu'il n'y a qu'un seul personnage, celui-ci fait moins corps avec l'architecture; il est sculpté davantage pour lui-même, il se détache de l'ensemble, prend des attitudes, fait des gestes, et se drape le plus souvent dans un manteau plus compliqué ou plus réaliste [2]. Parfois même, comme à

1. Ainsi dans un triptyque de van der Weyden à l'institut Staedel de Francfort, dans le triptyque de Miraflorès en Espagne, etc. Ces architectures étaient le plus souvent très soignées et très exactes, comme celle de la cathédrale où van der Weyden a représenté les sept Sacrements à Anvers, et elles reproduisaient certainement des dispositions réelles.

2. Nous en avons des exemples à *Sens* (portails latéraux), à *Pontoise* (église Saint-Maclou, portail occidental), à *Chaumont-en-Vexin*, à *Gisors*, à *Vernon*, à *Rouen* (portail principal de la cathédrale), à *Alençon* (église Notre-Dame), à *Saintes*, à *Fontenay-le-Comte* (représentation des vierges sages et des vierges folles), etc., etc.

Dreux (prophètes lisant ou écrivant sur des pupitres), le personnage dans sa niche est installé comme dans un véritable petit intérieur avec tout son mobilier et tous ses accessoires sous la main.

Qu'y avait-il au juste dans les voussures de *Tours*, qu'y avait-il dans celles de *Troyes*, aux deux grands portails de cathédrale les plus importants qui aient été bâtis à la fin du XV^e^ ou au début du XV^e^ siècle? Les mutilations et parfois les restaurations trop complètes qui suivirent nous empêchent de le pouvoir dire[1].

Mais nous savons déjà le rapport qui existe entre la façade de la cathédrale de Tours et celle de *Nantes*. Celle-ci fort heureusement a conservé presque

Nantes. — Portail principal de la cathédrale.

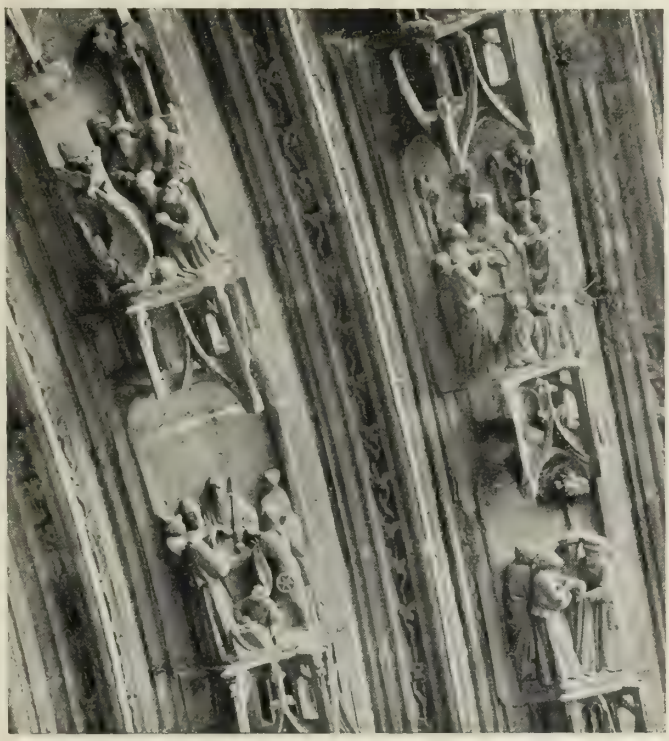
intacte une grande partie de sa sculpture et c'est là que nous allons pouvoir prendre quelque idée de ce qu'était sans doute la décoration du portail de Tours ; rappelons-nous que les deux façades furent exécutées presque à la même époque vers 1470-1480, que l'architecte de Nantes, *Mathelin Rodier*, était tourangeau et que ses collaborateurs pouvaient fort bien l'être aussi[2].

1. A Tours, les dais eux-mêmes ont été refaits. Quelques-uns des anciens dais se trouvent aujourd'hui déposés au Musée de la Soc. archéol. (Cf. *Catal. 1871*, n° 335), mais il ne reste rien à notre connaissance des personnages ou des scènes qu'ils abritaient.

Les restaurations ont fait de même disparaître toute trace de sculpture ancienne à Notre-Dame-la-Riche, dont le portail devait être également très orné.

2. Nous ne connaissons par malheur qu'un nom de sculpteur ayant travaillé à ce portail, celui de *Jehan André* (cf. de Granges de Surgères, *Artistes nantais*), et il n'est cité que pour un travail très secondaire : il fait pour huit livres tournois un « timbre » dont il fournit la pierre (1481) et que son frère Guillaume se chargera de peindre. Il n'est nullement prouvé qu'il soit l'auteur principal ni même un des auteurs des sculptures du portail.

Ce portail[1] comprend trois grandes portes sur la façade et deux autres en retour. Aucune grande statue n'y a été conservée. Le saint Pierre du trumeau central est moderne. Le tympan de la porte principale est refait également et aujourd'hui aveugle ; tous les autres sont conçus selon le type ajouré que nous avons décrit plus haut. Au milieu de celui de droite, se détache un groupe de sculpture pittoresque représentant un épisode de l'histoire de saint Paul ; à gauche, deux groupes mutilés placés au sommet de deux arcs en accolade devaient représenter les saintes femmes avec leurs enfants entourant une sainte Anne éducatrice, figurée sans doute dans le motif central, aujourd'hui presque complètement disparu.



Nantes. — Détail des voussures.
Scènes de la vie de saint Pierre.

Mais la partie principale de la décoration, en assez bon état heureusement, ce sont les voussures garnies d'une série de petits groupes sculpturaux très finement ciselés et très pittoresques. Dans la porte centrale, ces groupes, reliés les uns aux autres par un thème commun, constituent un *Jugement dernier*. Le trumeau ou le tympan devait être orné de quelque statue du Christ-Juge ; on voit encore, dans le bas des voussures de gauche, les morts qui ressuscitent, puis les anges qui les présentent deux par deux au Souverain Juge ; d'autres anges accueillent les élus, tandis qu'au bas, à droite, les démons précipitent les damnés dans l'enfer et les tourmentent férocement. Tous ces

1. Il a été décrit par Guilhermy, dans les *Annales archéologiques*, II, 87. Malheureusement celui-ci n'a pas indiqué la série complète des scènes représentées dans les voussures. Il y aurait là à entreprendre une longue et minutieuse étude iconographique, rendue souvent très difficile par les mutilations, surtout dans les deux portes en retour, qui ont plus souffert et paraissent de plus avoir été moins soignées.

petits groupes séparés se réunissent dans un rythme très harmonieux. Quant à l'exécution du détail, elle est d'une précision savante dans le rendu des nus, d'une vivacité et d'une variété ingénieuse dans les attitudes, d'un charme tout à fait délicat dans l'expression des visages des anges et des élus ; ceux-ci rappellent avec un peu plus de bonhomie et de rondeur le type de l'angelot du Lude.

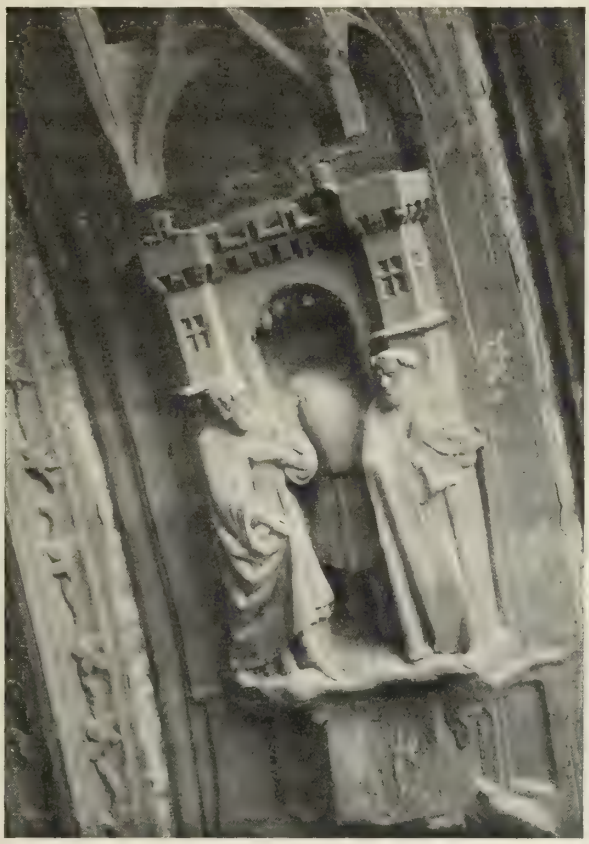
Les groupes que l'on peut voir dans les voussures des deux portes latérales sont peut-être plus curieux et plus significatifs encore. La porte nord est consacrée à saint Pierre, la porte sud à saint Paul, et l'on y a représenté des épisodes de la vie des deux saints ; c'est par exemple, dans la première, saint Pierre prêchant aux Gentils et accomplissant divers miracles, puis saint Pierre dans sa prison visité par un ange, saint Pierre rencontrant son maître aux portes de Rome, saint Pierre jugé, puis martyrisé. Dans la seconde, c'est saint Paul renversé de cheval sur le chemin de Damas, saint Paul à l'Aréopage, etc. Chacune de ces petites scènes, qui comprend parfois six ou huit personnages, est rendue avec une vivacité et un esprit singuliers. Témoin celle où l'on voit les deux apôtres, à genoux au milieu d'une foule bigarrée, obtenant par leurs prières la chute de l'imposteur Simon le Magicien qui avait prétendu s'élever au ciel comme le Christ dans son Ascension, et que l'artiste a représenté lamentablement précipité la face contre terre. Les gestes sont simples et expressifs : il n'y en a guère de plus frappant que celui du Christ à qui saint Pierre, déjà armé de son bâton de voyage et sur le point de franchir les portes de la ville pour fuir la persécution, adresse le fameux : « *Domine quo vadis* ?[1] »

L'arrangement des groupes est très ingénieux et parfaitement combiné pour les effets de la perspective. Grâce à un échafaudage, nous avons pu récemment étudier de près l'une de ces séries de sculptures et nous rendre compte du soin avec lequel l'artiste s'était préoccupé des raccourcis et des effets à obtenir pour l'œil du spectateur qui regarde ses sculptures de bas en haut. Le geste par exemple du saint Pierre baptisant, qui paraît d'une extrême justesse lorsqu'on le voit du parvis, est tout à fait dévié, hors de proportions et comme dégingandé, lorsqu'on le voit sous un angle différent et pour lequel il n'est pas fait. On s'aperçoit aussi, à regarder les choses de près, que l'exécution est moins minutieuse qu'on ne serait tenté de le croire de loin. L'imagier qui a taillé toutes ces petites scènes possédait une science très juste

1. Il y avait à Saumur et datant tout à fait de la même époque (1471-1477) un groupe du *Domine quo vadis* dans l'église Saint-Pierre, avec des statues du roi René et de sa femme en donateurs, le tout dû au sculpteur *Poncet*. (Cf. Lecoy de la Marche, *Le roi René*, II, 93-94.) Peut-être avons-nous ici comme un reflet ou un souvenir de cette œuvre importante, malheureusement disparue.

des simplifications nécessaires, une grande habileté à trouver le caractère essentiel d'une figure ou d'une scène. Son œuvre est éminemment décorative.

On peut sans trop d'exagération, devant cet ensemble, songer aux bas-reliefs de Ghiberti à la première porte du baptistère de Florence ; les scènes y sont composées à peu près de la même manière, comprenant d'ordinaire le même nombre de personnages, groupés dans une action commune, sans accessoires inutiles. Mais il n'est nullement indispensable, selon nous, de voir dans la clarté de ces petites compositions une influence classique, une communication avec quelque modèle italien. C'est dans la décoration que se manifeste toujours, de prime abord, toute influence étrangère. Or, il n'y a rien ici dans l'ornement, qui sorte de la plus pure tradition gothique, ni dans l'encadrement architectural des scènes, ni dans l'architecture même des édifices qui peuvent y être représentés. Si l'on pense à Ghiberti, c'est par suite de cette espèce de préjugé qui nous fait toujours tout ramener à l'art italien. Si l'on connaissait un peu mieux l'art du nord, on songerait peut-être plutôt devant ces petites sculptures pittoresques, ainsi que nous l'indiquions tout à l'heure, à certains reliefs flamands, comme ceux du pourtour du chœur de Hal, ceux des retables de Léau, et de Hackendover, ou à certains bas-reliefs des hôtels de ville de Bruxelles et de Louvain, véritables chefs-d'œuvre de réalisme pittoresque qui, tout à l'origine de l'école brabançonne, vers 1450 ou même un peu avant, gardent encore cette simplicité, cette justesse d'attitudes expressives et cette modération dans le geste qu'ils vont perdre par la suite à force de se compliquer et de se dramatiser[1].



Nantes. — Détail des voussures.
« Domine quo vadis? »

1. Cf. J. Destrée, *Études sur la sculpture brabançonne, Mém. de la Soc. d'archéol. de Bruxelles*, t. VIII, 1893, p. 87 et suiv.

D'ailleurs, il ne faut peut-être voir là aussi qu'un simple rapprochement, car le style de ces sculptures de Nantes est bien purement français. Ce n'est qu'un développement plus vivant et plus souple des petits bas-reliefs en marbre si courants au XIV^e^ siècle [1], développement qui semble bien s'être produit en dehors de toute influence bourguignonne. Le maître en effet ou plutôt l'atelier de Nantes n'a ni l'emphase, ni l'ampleur, ni la lourdeur des imagiers dijonnais et de leurs élèves. Son réalisme est précis et un peu sec ; il cherche dans la draperie, comme nous l'observerons bien souvent par la suite, la simple vérité et non une virtuosité inutile. Enfin, avec la justesse de leurs mouvements, la vérité de leurs attitudes, c'est encore le style de Jean Fouquet qu'évoquent pour nous cette suite de petites scènes si vivantes. C'est le style modéré et précis qui fleurit déjà sur les bords de la Loire aux environs de 1460. Si l'imagier français est arrivé aux mêmes résultats que Ghiberti c'est par le développement naturel de son art, et non, comme on veut toujours nous le faire croire, par une sorte de plagiat [2].

En dehors de Nantes et de la région de la Loire, on pourrait rencontrer dans un certain nombre de monuments des exemples de compositions conçues et exécutées dans ce même esprit. Ainsi, au portail de *Saint-Maclou* à *Rouen* [3], construit aussi vers le milieu du XV^e^ siècle (1437-1472), le tympan central contient encore une grande composition sculptée représentant le Christ et toute la cour céleste, et au-dessous, la résurrection des morts [4] ; mais c'est dans les voussures que l'on trouve, comme à Nantes, les élus et les damnés, présentés par des anges et tourmentés par les démons. Les uns ont la même suavité fine, la même délicatesse d'expression que nous avons observées tout

1. On entrevoit déjà des exemples de ce genre de composition dans certains morceaux français antérieurs, comme celui qui se trouve dans l'édicule dit du *Pas de l'Ange* à *Fécamp*, et qui est daté de 1420.

2. Il y avait encore à Nantes, sur les piédroits des portes, au-dessous des statues qui ont disparu, une série de petits bas-reliefs décorant les piédestaux ; ils ont malheureusement été martelés. Guilhermy a relevé les inscriptions qui figuraient au-dessous de chacun d'eux ; mais il nous est tout à fait impossible de juger de leur style. La série se continuait à l'intérieur au revers du portail, et sur les premiers piliers de la nef. Ceux-ci ont été entièrement refaits. Ce devait être, si nous en jugeons par le style des voussures, une série de petits tableaux pleins de vie, mais assez sobres dans leur composition, et ne tombant pas encore dans les complications infinies auxquelles atteindront les bas-reliefs flamands de la fin du siècle.

3. Cf. Ch. Ouin-Lacroix, *Hist. de l'ég. et de la paroisse Saint-Maclou de Rouen*, 1846, p. 19-24 ; abbé Cochet, *Répertoire archéol. de la Seine-Inférieure*, 1871, 404-405. L'un des groupes des voussures est moulé au Musée du Trocadéro. Cf. Courajod et Marcou, *ouv. cit.*, n° 697-698.

4. Il est à remarquer qu'il n'y a pas, dans cette composition, de registres absolument séparés par des lignes architecturales, comme cela se présentait jadis ; nous tendons vers le grand tableau pittoresque auquel nous amèneront certains tympans du commencement du XVI^e^ siècle, ceux de l'église de *Dreux* et de *La Neuville-lès-Corbie* par exemple. Les personnages qui entourent le Christ sont simplement rangés régulièrement sur des assises de nuages qui rétablissent la symétrie de la composition.

à l'heure, les autres, la même fantaisie et la même verve burlesque. Nous pourrions encore citer les sculptures des portails latéraux de *Gisors*, de *Beauvais*, de *Saint-Rémi* de *Reims* de la façade principale de *Vienne* en Dauphiné, etc. Malheureusement, les petits groupes des voussures y sont en général très mutilés et peu lisibles [1].

Ces indications peuvent nous faire voir néanmoins que ce parti de décoration, dont Nantes nous offre le plus bel exemple, n'était pas absolument particulier à la région de la Loire, que c'était au contraire une idée franco-flamande assez répandue. Nous avons vu le réalisme se continuer et se préciser dans ces sculptures des voussures, avec une grande justesse dans le rendu des mouvements et des attitudes, un grand fini dans l'exécution minutieuse du détail, mais sans complication ni brutalité, avec au contraire une sorte de réserve discrète et modérée, et nous pouvons y reconnaître une des manifestations les plus importantes de ce style général du XV^e^ siècle qui échappe pour une bonne partie tout au moins aux influences bourguignonnes.

Sculptures funéraires.

Depuis le XIII^e^ et surtout le XIV^e^ siècle, la sculpture funéraire avait toujours fourni une ample matière à l'activité de nos artistes. Les Bourguignons s'y étaient exercés comme les autres et avaient créé dans les gisants et les pleurants de leurs tombeaux quelques-unes des figures les plus caractéristiques de leur école. Ici encore pourtant, nous allons trouver, dans notre région de la Loire, une persistance remarquable du style français du XIV^e^ siècle transformé et assoupli, plutôt qu'une dérivation du naturalisme bourguignon.

Il est facile de nous en rendre compte, en comparant la statue de *Geoffroy de Courcillon* (mort en 1395) [2], qui provient de son tombeau à l'abbaye de la *Clarté-Dieu*, celle des sires de *Bueil*, qui datent du début et du milieu du XV^e^ siècle; celle du seigneur de *Malicorne*, qui est de la fin de ce siècle, et celles enfin, exécutées en plein XVI^e^ siècle, de *Louis de Poncher* et d'*Imbert de Bastarnay*. C'est bien le même art qui se continue, non seulement dans le type des figures qui est immuable, mais jusque dans les qualités de l'exécution.

Outre le *Geoffroy de Courcillon* qui nous a été conservé, un peu fruste mais déjà très précis dans son harnachement, la Touraine possédait comme

1. Il y a aussi de très jolis groupes d'anges dans les voussures de la porte des Lions à la cathédrale de *Tolède*.

2. Cf. Nobilleau, *Bull. Soc. archéol. Tour.*, I, 402-403, et Chalmel, *Hist. de Touraine*, III, 507-8.

types de monuments funéraires antérieurs au xv^e^ siècle et d'autant plus importants à noter qu'ils étaient plus magnifiques, les deux tombeaux des *Boucicaut*, érigés dans l'église de l'abbaye de *Saint-Martin de Tours*, à la fin du xiv^e^ et dans la première moitié du xv^e^ siècle et malheureusement disparus aujourd'hui [1] : ils se composaient chacun d'un sarcophage rectangulaire supportant deux gisants et encastré dans un enfeu gothique; au-dessus se voyait un vitrail avec des figures de saints et des portraits des membres de la famille Boucicaut. Il subsiste quelques débris des sculptures, conservés aujourd'hui dans le Musée Martinien, sous la nouvelle basilique [2]. Ils sont tout à fait minimes; mais on peut s'apercevoir cependant, au style d'un débris d'armure ou d'un bas de robe retombant sur un lion de ce que pouvait être la valeur d'un ensemble égal sans doute aux plus belles sépultures françaises du temps. Parmi quelques fragments de bas-reliefs, on en remarque un qui représente une sorte de procession ou de cortège. Ce serait, dit-on, la cérémonie du retour du corps du maréchal Boucicaut, ou simplement quelque cortège funèbre. Le style en est excellent, sans ampleur de draperie exagérée, sans grand déploiement de pittoresque : cela est simple, sobre et vigoureux comme les groupes des voussures de Nantes que nous examinions tout à l'heure ou comme les sculptures qui ornent l'hôtel de Jacques Cœur à Bourges.

Un autre monument, conservé dans une petite église du Berry, présente dans certaines de ses parties un style qui se rapproche de celui-ci sans l'égaler toutefois. C'est le *tombeau de saint Silvain*, qui, après avoir figuré longtemps dans une chapelle isolée, se voit maintenant dans l'église de *La Celle-Bruère*, non loin de Meillant [3]. Il se compose aussi d'un sarcophage rectangulaire, très sobrement décoré de moulures gothiques et dont les quatre faces portent des bas-reliefs à personnages. Il est surmonté d'un gisant, tête nue, en costume ecclésiastique [4]. Ce gisant représente le saint apôtre du Berri qui ne serait autre, d'après la tradition, que le publicain Zachée converti par le Christ à Jéricho. Celui-ci, après avoir prêché l'Évangile en Gaule, aurait été enterré à Levroux; mais vers le milieu du xv^e^ siècle, des fragments, puis la

1. Cf. Nobilleau, *Sépultures des Boucicaut*. Nous ne les connaissons que par les dessins de Gaignières (Pe 2 fol. 82 et 84) et par certaines gravures anciennes conservées à la Bibliothèque national, dans les recueiels de Baluze (Bib. nat. Fonds Baluze, vol. LXXVI, p. 412). Les tombeaux étaient très mutilés dès le xvii^e^ siècle. Jean I^er^ le Meingre de Boucicaut était mort en 1367. Son fils, Jean II le Meingre de Boucicaut, maréchal de France, mourut prisonnier en Angleterre en 1421. Son corps fut ramené à Tours.

2. Cf. abbé Bossebœuf, *L'archevêché et la cathédrale de Tours*, p. 37.

3. Cf. abbé Duroisel, *Saint Silvain, sa chapelle, son tombeau, son culte*, Bourges, 1893.

4. Il existe aussi dans l'église de *Candes* (Maine-et-Loire) un tombeau de saint Martin avec un gisant très rétrospectif. Mais celui-ci est très grossier et sans doute beaucoup plus tardif.

majeure partie de ses reliques seraient passés à la chapelle Saint-Silvain, près de La Celle-Bruère, où il était particulièrement honoré[1]. C'est à ce moment qu'on y aurait construit ce tombeau[2]. Le gisant, dont les draperies sont traitées dans le plus pur style gothique, n'a rien de très particulier, non plus que les angelots malheureusement décapités, qui soutenaient le coussin de tête. Mais la manière dont sont traités les bas-reliefs, manière toute gothique également, vaut la peine d'être remarquée.

Dans le principal de ces bas-reliefs, on voit représentée l'entrée du Christ dans la ville de Jéricho. Il est monté sur une ânesse et suivi de ses douze

La Celle-Bruère. — Bas-relief du tombeau de Saint-Silvain. (Pierre.)

apôtres. Zachée, le publicain, est grimpé dans un arbre pour le voir passer. Au pied de l'arbre, un petit personnage étend son manteau sur le passage du Christ pour lui faire honneur[3]. A gauche, on aperçoit l'entrée de la ville avec deux bourgeois à la porte. La composition de cette scène est simple et calme ; les attitudes sont justes, mais peu mouvementées. Les personnages, un peu trapus, sont habillés de draperies habilement traitées, mais qui n'ont rien de la manière propre aux Bourguignons ; quelques-unes tombent même toutes droites et sans cassures aucunes. On pourrait faire des observations identiques pour les autres reliefs qui représentent des scènes de la vie apostolique du saint, son entrevue avec saint Pierre, l'ensevelissement de son

1. Le chef seul resta à Levroux.

2. A quelle époque exacte ? Cela est assez difficile à dire. Est-ce en 1444, date à laquelle on enleva déjà à Levroux la première partie des reliques du saint sur l'ordre d'Henri d'Avaugour, archevêque de Bourges ? Est-ce en 1504, date de la translation de la presque totalité des reliques. Cette dernière date nous paraît bien avancée, étant donné le style du monument, et c'est plutôt vers le milieu ou le troisième quart du xv^e^ siècle que nous croyons devoir le situer.

3. Une autre interprétation a été proposée, beaucoup plus compliquée, pour expliquer ce geste pourtant très fréquent dans l'iconographie chrétienne. On le rencontre en particulier dans les fresques de Giotto à l'Arena de Padoue.

compagnon saint Sébaste, des conversions, des baptêmes, etc. : tous ces événements sont finement traduits, sans mise en scène, ni gesticulations. Le détail en est même quelquefois extrêmement délicat et juste d'accent ; le torse nu d'une jeune femme baptisée par le saint nous fait songer par exemple aux meilleurs morceaux de la Résurrection des morts de Nantes.

Par son réalisme discret, sa remarquable finesse d'exécution et sa saveur si purement française, ce monument se range de lui-même dans cette série d'ouvrages échelonnés de Nantes à Bourges, qui nous montrent ce qu'était le style des imagiers gothiques dans la région de la Loire au moment où parut Michel Colombe.

La série des sépultures de *Bueil* comprenait, avant la Révolution, dix ou douze figures, groupées dans la Collégiale fondée par la famille de Bueil vers la fin du XIV^e^ siècle[1]. La plupart de ces statues furent détruites à la Révolution ; quelques-unes enfouies dans un caveau d'où on les a tirées en 1868[2]. Plusieurs fragments, têtes et angelots, avaient été recueillis antérieurement dans les collections de la Société archéologique de Touraine où ils sont encore. Les statues entières ou à peu près sont celles de *Pierre de Bueil* (mort en 1414) et de *Marguerite de Chausse*, sa femme (morte après 1443), celle enfin de *Jeanne de Montejean*, première femme de Jean de Bueil (morte avant 1456)[3]. C'est cette dernière qui nous intéresse particulièrement ici.

Les deux premières sont en effet de bonnes effigies réalistes du type des gisants du XIV^e^ siècle, telles que nous pouvons en voir beaucoup à Saint-Denis ou au Louvre[4]. Dans l'autre, au contraire, se marque cette progression que nous avons déjà constatée ailleurs, vers un style plus fin, plus souple, plus délicat, qui n'est pas le style ample et brutal de la Bourgogne, qui n'est pas encore le style enveloppé et gracieux de l'école de la Loire, mais qui est un acheminement vers ce dernier. Les mains en marbre sont d'une élégance parfaite ; la tête un peu usée, malheureusement, a infiniment plus de charme que celle de Marguerite de Chausse ; le corps apparaît joliment modelé sous le vêtement qui moule le buste ; la jupe enfin, qui laisse discrètement sentir la saillie des genoux, retombe sur les pieds en plis harmonieux, sans former cet amoncellement d'étoffes froissées où se plaît et se joue la virtuosité d'un Jacques Morel. Les petits angelots, dont l'un à peu près complet, portant

1. L'inscription qui relatait cette fondation est aujourd'hui au Musée de la Soc. archéol. de Tour. *Catal. 1871*, n° 389.

2. L'exhumation et la restauration de ces statues donna lieu à une série de pourparlers et de polémiques entre la fabrique de Bueil, la Société archéologique de Touraine, etc. Cf. de Galembert, *Bull. Soc. archéol. Tour.* (1870), I, 339.

3. Moulages au Musée du Trocadéro. Cf. Courajod et Marcou, *ouv. cit.*, n^os^ 687, 688, 706.

4. Cf. notamment Stat. de femme inconnue, n° 112 du *Catalogue des sculp. mod.*

un écusson mi-partie de Bueil et de Montejean, figure au Musée de Tours, sont également assez significatifs à leur manière[1]. Ils ont un charme modéré, une discrétion dans la pose et l'arrangement des draperies qui en font bien des œuvres de transition entre le pur gothique et le style de Michel Colombe tel que nous le verrons s'exprimer dans les angelots de Nantes.

On voit encore à Bueil une dernière statue funéraire sans inscription, très restaurée, et vénérée comme une sainte Madeleine. Ce serait, paraît-il, la figure de *Martine Turpin*, deuxième femme de Jean II de Bueil (morte entre 1475 et 1480), qui aurait été enterrée dans la chapelle du Plessis-Barbe[2]. Les

Bueil. — Tombeau de Jeanne de Montejean. (Pierre et marbre.)

débris du monument détruit à l'époque révolutionnaire ont été recueillis, puis restaurés par la fabrique de Bueil. La statue repose dans un enfeu ; sur le devant du soubassement, on aperçoit, sous quatre arcades gothiques, de petits personnages en costume civil, qui paraissent être des pleurants. Ceux-ci faisaient-ils partie de ce tombeau ou de quelque autre? il est assez difficile de le dire. La statue elle-même est dans une attitude bizarre qui ne provient peut-être que de la restauration : elle paraît dormir, la tête appuyée sur la main droite relevée, l'autre main ramenée vers le milieu du corps, attitude tout à fait insolite dans les gisants du moyen âge. Elle est enveloppée dans une espèce de robe de bure à plis assez souples. L'ensemble, expression de la tête et caractère de la draperie, semble indiquer la fin du xv^e^ siècle, et nous pourrions peut-être voir là le résultat de la transformation que nous annonçait la Jeanne de Montejean. Mais c'est une œuvre dont il nous paraît nécessaire de se défier un peu ; nous trouverons plus tard, avec les gisants

1. Il en existe deux autres décapités et beaucoup plus mutilés : l'un au Musée de Tours (*Catal.*, n° 373), l'autre à Bueil même.

2. Cf. Carré de Busserolle, *Dictionnaire*, I, 456-461.

de Michel Colombe et de Guillaume Regnault, des types bien plus certains de ce style adouci et humanisé.

Pour le moment, nous restons vers le milieu du xv^e^ siècle avec une œuvre plus célèbre encore que les statues de Bueil : c'est la figure d'*Agnès Sorel* à *Loches*. La Dame de Beauté était morte en 1449 ; on lui éleva un tombeau dans le chœur de la Collégiale de Loches. L'histoire de ce tombeau, de sa translation par les chanoines dans une chapelle obscure, de sa mutilation par des patriotes trop zélés qui prirent la belle Agnès pour une sainte, nous est bien connue aujourd'hui. On sait aussi sa réédification dans une tour du château, les restaurations qu'il subit de la main du terrible Beauvallet, le sculpteur à tout faire d'Alexandre Lenoir, les polémiques enfin auxquelles donna lieu cet hommage d'admiration, bien platonique, pour la maîtresse de Charles VII. Cette histoire a été racontée tout au long par M. Charles de Grandmaison et par M. l'abbé Bossebœuf[1] et nous n'y reviendrons pas ici.

On a proposé diverses attributions pour l'œuvre elle-même. Le nom de *Michel Colombe* a été mis en avant ; mais l'impossibilité est flagrante à cause des dates même ; on a songé aussi à *Guillaume Brassefort*[2], artiste dont nous ne connaissons plus que le nom. On a voulu enfin récemment attribuer le dessin du monument à *Jean Fouquet*[3]. Tout cela ne s'appuie sur aucun fondement certain. Seule, l'attribution de Courajod, qui rapprochait notre statue de l'Agnès de Bourgogne de Souvigny et voulait la donner à *Jacques Morel*, est à retenir et à discuter[4].

Lorsqu'on met en parallèle les deux figures et que l'on songe surtout à la façon dont sont creusées et maniées les étoffes un peu lourdes, aux plis épais que forment les deux robes, on ne peut s'empêcher d'être frappé de la similitude du procédé. Mais l'habileté est peut-être encore plus grande dans l'exécution de la figure de Souvigny qui, chronologiquement, serait un peu antérieure cependant. De plus, nous n'avons aucun document qui nous signale la présence de Jacques Morel dans notre région avant 1453, date à laquelle il travaillait pour le roi René à Angers ; et il serait un peu téméraire de lui attribuer très affirmativement cette œuvre-ci qui est probablement antérieure. Nous ne connaissons enfin aucun monument qui nous révèle

1. Ch. de Grandmaison, *Le tombeau d'Agnès Sorel à Loches*, Tours, 1890, Chalmel, *Hist. de Touraine*, III, 1489 ; *Congrès archéologique de France*, 1869, p. 147 et suiv. — *Bull. archéol. Tour.*, II, p. 285-287. — Abbé Bossebœuf, *Mémoires de la Soc. archéol. de Tour.*, t. XL, 1900. Dessiné dans *Gaignières*, Pe² fol. 70.
2. Cf. Bossebœuf, *Amboise*, p. 237.
3. Cf. Id., *Mém. Soc. arch. Tour.*, t. XL.
4. Cf. Courajod, *Jacques Morel*, *Gaz. archéol.*, 1885.

l'activité d'un grand sculpteur bourguignon dans la région de Loches et qui puisse dans quelque mesure suppléer ici au silence des textes.

Enfin il nous semble qu'il y a dans l'œuvre tourangelle, fût-elle même teintée de style bourguignon, comme une nuance nouvelle, analogue à celle que nous nous efforcions de saisir tout à l'heure dans la statue de Jeanne de Montejean. La belle Agnès n'était pas très jolie, si nous en croyons le naturalisme sincère de Jean Fouquet, qui avait donné les traits de la favorite à sa Vierge de Melun. Or, l'imagier a su donner ici à sa figure un véritable charme; l'Agnès de Bourbon de Souvigny était encore de la famille de Marguerite de Chausse et des bonnes dames du XIV^e^ siècle : elle avait de la vérité, de l'accent, de la bonhomie; elle n'avait pas de charme, ou elle en avait très peu. L'auteur de l'Agnès Sorel paraît être un réaliste moins intraitable : il ajoute discrètement à la nature pour la rapprocher de son idéal et il possède déjà un peu de cette grâce qui fait excuser des infidélités légères [1].

Cliché Bousrez.

Loches. — Tombeau d'Agnès Sorel. (Marbre.)

Quant aux angelots, dans les parties que n'a pas sensiblement altérées Beauvallet, dans leur silhouette penchée et leurs gestes caressants, on sent une tendresse et une délicatesse d'expression que n'avaient pas encore ceux de Bueil, plus héraldiques et plus guindés. Par tous ces caractères, le maître anonyme qui a sculpté l'Agnès Sorel de Loches est donc comme une sorte de précurseur de Michel Colombe dont il

1. Naturellement, il faut, pour la juger, tenir compte d'abord des restaurations trop habiles peut-être et trop nombreuses que la statue a subies; celles-ci ne peuvent cependant nous faire rejeter complètement son témoignage. Les mains, il est vrai, sont déplorables, les ailes des anges, refaites également, extraordinairement lourdes, les moutons d'un sentimentalisme bête. Mais tout cela est pour beaucoup dans l'aspect légèrement désagréable de l'œuvre, et nous estimons l'appréciation de M. de Grandmaison un peu sévère lorsqu'il déclare cette statue « plus froide, moins souple et moins correcte que celle de Souvigny ».

fait prévoir à la fois la grâce délicate et la manière très légèrement refroidie et idéalisée.

En dehors de ces statues, qui sont des monuments importants et significatifs et qui ont été conservées à peu près intactes, on en trouverait dans la région de la Loire un certain nombre d'autres plus ou moins mutilées ou médiocres dans lesquelles on entreverrait un peu les mêmes caractères. Beaucoup d'autres enfin ont complètement disparu [1].

Mais pour clore cette série, nous voudrions signaler ici un monument funéraire très peu connu, bien que très important selon nous, qui nous montre comme l'aboutissement de tous les efforts des imagiers gothiques de cette

1. Au château de la *Guerche-sur-Creuse*, on montre une autre statue d'une soi-disant Agnès Sorel. D'après *Carré de Busserolle*, III, 266-272, ce serait une dame Jacqueline de Miolans, épouse de J.-B. de Villequier († en 1518), dont la statue proviendrait de l'église Saint-Marcellin. C'est une figure très médiocre, et dont le costume indiquerait plutôt une époque assez postérieure.

Dans les fossés du château du *Lude*, une figure plus petite que nature, représentant probablement une jeune fille, porte à peu près le même costume et la même coiffure que la Jeanne de Montejean, mais elle est beaucoup plus fruste d'aspect et d'exécution très inférieure.

A *Trèves*, près de Cunault, se voit le tombeau de Robert le maçon (mort en 1448), très fruste également. A *Thouars*, à l'église Saint-Laon, une statue d'un abbé Nicolas (mort en 1479), très mutilée.

A *Château-l'Ermitage*, dans le Maine, un tombeau sans date nous offre la figure de Marie de Bueil, sœur du grand amiral Jean V de Bueil et épouse de Baudoin de Crenon. (Cf. *Bull. Soc. archéol. Tour.*, XII, 195, et abbé Charles, *Guide au Mans et dans la Sarthe*, p. 146.)

Au Musée Saint-Jean, à Angers, deux figures funéraires anonymes provenant de *Passavant* (*Catal. Godart-Faultrier*, n° 2280 A), un homme, très mutilé, et une femme en surcot dont la tête est surchargée d'une coiffure compliquée en bourrelet, garnie de perles, datent certainement de notre époque. Elles sont à noter pour leur caractère adouci ; la femme surtout devait avoir le même charme, plus délicat peut-être encore, lorsqu'elle était entière, que la Jeanne de Montejean et l'Agnès Sorel. Au même Musée (*Catal. Godart-Faultrier*, n° 2280), une autre statue, provenant de *Linières-Bouton* (arrondissement de Baugé), est beaucoup plus sommaire mais d'une noblesse d'allure particulière. Elle représente dame *Huet de la Chesnaye*, morte en 1484.

Parmi les monuments disparus soit à la fin du xvi^e^ siècle, soit à la Révolution, Nobilleau, dans une étude sur les Boucicaut, nous en signale un certain nombre (cf. *Bull. Soc. archéol. Tour.*, I, 212, d'après un manuscrit de Dom Housseau), à *Seuilly*, à *Turpenay*, etc.

Nous savons par Chalmel (*Hist. de Touraine*, III, 149) qu'il existait dans l'église de *Loches* un tombeau de Raoul de Préaux et de sa femme. Leurs figures y étaient sculptées en bas-relief « ainsi que celles des chanoines qui avaient assisté à leurs obsèques, l'aumusse sur la tête. Mais on n'y remarquait ni date ni inscription ». C'était sans doute un tombeau à pleurants du type courant au xv^e^ siècle.

Le même Chalmel (*Hist. de Touraine*, III, 69) nous parle du tombeau élevé à *Cléry* par ordre de Louis XI à Tanneguy Duchâtel, seigneur de Châtillon-sur-Indre, mort en 1479, grand écuyer de France et neveu du personnage de même nom qui fut panetier de Charles VII et dont le tombeau est à Saint-Denis.

Nous savons aussi (*Hist. de Touraine*, III, 278) qu'il y avait à *Sainte-Maure* un tombeau de Louis de Rohan, seigneur de Guéménée, qui comportait, sur un soubassement de pierre dure, trois figures de marbre blanc, une femme et deux hommes, comme plus tard celui des Bastarnay, à Montrésor.

A *Rouziers*, se voyait le tombeau de Jean du Bois, seigneur de Fontaine-Maran, contrôleur général et secrétaire des finances de Charles VIII.

période que nous venons de parcourir. C'est un morceau qui, sans doute par sa date et sûrement par sa valeur, nous amène tout près des sculptures de la pure école de la Loire que nous étudierons tout à l'heure. Nous avons voulu cependant l'étudier à cette place d'abord à cause des incertitudes qui l'entourent et ne peuvent permettre de l'attribuer à un atelier déterminé, ensuite pour mieux le rattacher à la série dont il fait partie.

C'est un tombeau presque intact qui se voit à *Malicorne* dans la région

Malicorne. — Tombeau d'un sire du Chaources. (Pierre.)

même de Solesmes. Le gisant représente un chevalier en armure de l'époque de Charles VIII. Mais aucune inscription ne nous donne son nom, et l'abbé Charles, dans son *Guide au Mans et dans la Sarthe*[1], dit simplement qu'il faut y voir un sire de Chaources[2]. Il doit s'agir, selon nous, de *Guy de Souches* ou *de Chaources*, *seigneur de Malicorne*, qui combattit avec Charles VIII en Bretagne et qui vivait encore en 1488. C'est à lui qu'est adressée une lettre de l'amiral de Graville, publiée par M. Perret[3].

1. *Ouv. cit.*, p. 254.

2. Le tombeau est dessiné dans le Recueil de Gaignières, mais sans attribution (Pe 1 h., fol. 110), et M. Bouchot n'a pas cru pouvoir, dans son Inventaire des dessins du célèbre collectionneur, mettre un nom sous cette figure.

3. Perret, *Notice biographique sur Louis Malet de Graville*, Paris, 1889, p. 248. Guy de Sourches est malade au moment où Louis de Graville lui écrit (1488). Il n'a pu rejoindre sans doute l'armée qui va combattre en Bretagne et dont Graville lui donne des nouvelles. — Ce pourrait peut-être aussi être *Antoine de Sourches*, qui, d'après le P. Anselme (VII, 845), mourut entre 1485 et 1487.

Le tombeau est placé dans un enfeu et toute la partie basse en est malheureusement à demi cachée par une affreuse grille moderne. Sur le sarcophage, le chevalier est représenté gisant, les mains jointes, les yeux ouverts, la tête abritée par un dais flamboyant d'une jolie architecture et d'une exécution très précieuse. Quant au soubassement, il est décoré d'arcatures gothiques sous lesquelles se voit une série de six pleurants en haut relief. Le costum, de ceux-ci, la grande cape avec le capuchon, leur attitude, leurs dimensions, sinon tout à fait leur caractère, font penser aux figures célèbres de Dijon ou de Bourges. Pourtant il faut bien songer aussi que les Bourguignons, s'ils le développèrent comme l'on sait, n'eurent pas l'initiative ni le monopole de ce genre de représentations funéraires. Il s'en exécuta un peu par toute la France pendant la fin du XIV^e^, le XV^e^ et même le XVI^e^ siècle, avec des différences très sensibles dans le style. Ici, nous serions peut-être plus près des pleurants de Bourges que de ceux de Dijon, les plis n'ont pas cette lourdeur qui s'exagère encore dans les œuvres secondaires de l'école de Bourgogne, les tombeaux à pleurants de Baume-les-Messieurs, par exemple ; ils sont plus fins, plus aigus, les gestes et les poses sont d'une observation très juste, mais sont moins réalistes et moins vulgaires que dans les figurines dijonnaises. L'exécution, très soignée, serre de près la nature, dans les visages et dans les mains, ou du moins dans ce qu'on en voit, car les têtes sont souvent cachées par les grands manteaux, et les mains par des espèces de mitaines.

Le gisant est un morceau de sculpture admirable. Point de trace ici non plus de l'ampleur débordante des Bourguignons : c'est une sculpture fine et précise, comme celle de certains gisants exécutés dans l'Ile-de-France, pendant le XV^e^ siècle, le *Pierre d'Évreux* du Musée du Louvre[1], par exemple ; pas de draperies exubérantes où se joue la virtuosité de l'artiste, mais une façon de modeler le corps sous l'armure ou la cotte de mailles qui permet d'apprécier toute la souplesse du ciseau ; avec cela, un souci d'exactitude qui fait que pas un clou, pas une boucle de l'armure, pas un détail de la cotte de mailles, de la dague ou de l'épée, ne fait défaut. Les mains surtout, dont il ne manque que l'extrémité des doigts, et la tête d'une personnalité pleine d'accent, sont de véritables chefs-d'œuvre, de modelé large et nerveux. Remarquons que la figure est conçue selon la plus pure tradition gothique : le corps absolument rigide, la tête droite et les yeux ouverts. C'est le développement complet du type et l'on peut dire son achèvement. On y perçoit encore toute la forte saveur des productions du moyen âge ; cela fait déjà prévoir cependant la souplesse atteinte plus tard dans un Poncher ou un Bastarnay, œuvres exécutées en plein XVI^e^ siècle, mais qui seront simplement la continuation directe

1. *Cat. sc. mod.*, n° 118.

de cette série d'effigies gothiques, dont nous avons ici l'une des plus parfaites.

A qui faut-il donc attribuer cette œuvre de premier ordre? Nous avons assez insisté sur la façon dont elle s'éloignait du style bourguignon pour qu'il nous paraisse inutile de chercher à l'attribuer à quelque continuateur de Jacques Morel (mort en 1459). Remarquons que nous sommes dans le voisinage presque immédiat de Solesmes. Mais c'est le seul morceau de quelque valeur que l'on puisse citer dans cette région à côté des célèbres sculptures de l'abbaye, et il n'y a guère lieu de croire à une école véritablement locale :

Détail du tombeau de Malicorne.

l'imagier de Malicorne, de même que ceux de Solesmes, dut être appelé de plus loin. Faut-il dire de Touraine? Faut-il, comme on l'a fait pour bien d'autres monuments et sans beaucoup plus de preuves, attribuer cette œuvre-ci à Michel Colombe? Nous n'en avons absolument pas le droit. Il est même bien difficile de saisir un rapport entre ces deux œuvres également importantes mais également isolées de Malicorne et de Solesmes. Néanmoins, ce tombeau français traditionnel, dont le style, sinon le type, se transforme déjà légèrement sous l'influence de l'esprit nouveau, a pour nous, de même que le fameux Sépulcre de Solesmes, l'intérêt tout particulier de nous éclairer sur le caractère probable des œuvres de la jeunesse et de la maturité même de Michel Colombe ; il est assez légitime d'affirmer que c'est dans cet esprit que le maître exécutait, vers le même temps, tel tombeau ou tel grand groupe de sculpture que les textes seuls nous révèlent aujourd'hui.

Conclusion.

Cette revue des productions de la sculpture en France et particulièrement dans la région de la Loire pendant la deuxième moitié du xv^e^ siècle nous a permis de constater, d'une part, le développement continu de l'art français et l'activité qui règne encore dans notre école à la veille des guerres d'Italie. C'est exactement ce que nous avait montré tout à l'heure l'étude rapide de l'architecture contemporaine. D'autre part, et là encore l'architecture nous avait déjà révélé quelque chose d'analogue, nous avons pu voir, une évolution se produire peu à peu dans l'art français ; cette évolution nous conduit par une série d'œuvres traditionnelles, mais transformées progressivement par un esprit nouveau, vers le style qui, à son apogée, sera celui de notre école de la Loire et de Michel Colombe lui-même.

Courajod avait très justement qualifié cette évolution, d'adoucissement, de *détente* du style gothique du xv^e^ siècle pris dans son ensemble, il l'avait parfaitement définie « un retour au naturel, une préméditation de simplicité, de sincérité facile, d'ingénuité sans affectation[1] ». « On discerne, disait-il encore, une certaine froideur, quand on compare ce style aux tortures et aux emportements de l'expression du style précédent. C'est déjà un art bien élevé et de bonne compagnie. On y remarque une légère généralisation des types, une interprétation tempérée, corrigée, du modèle individuel, une analyse et une émotion très sincère en face de la nature, mais volontairement limitée, la fuite de l'effort, la crainte du réel s'il est laid, l'horreur de l'outrance, la réserve, les réticences, le sentiment du repos, la simplification des détails... » Mais ce que Courajod semble indiquer ici, c'est une transformation complète et radicale, et la formule qu'il en donne ne peut guère s'appliquer intégralement qu'à ce que nous avons vu se produire tout à l'heure, dans le milieu bourguignon. Dans ce milieu spécial, il y avait bien véritablement réaction et la transformation sortait des excès même du style précédent.

Mais Courajod s'était très justement aperçu aussi que c'était dans le milieu tourangeau, sur les bords de la Loire, dans cette région tempérée et riante aux horizons modérés, où la nature tout entière et la végétation même présente une harmonie et une grâce particulières, que s'épanouit le plus complètement cet esprit nouveau de grâce calme et de douceur souriante.

Or, nous avons vu qu'il était un peu excessif de déclarer que tout ou presque tout l'art français du xv^e^ siècle était devenu bourguignon, c'est-à-

1. *La Sculpture française avant la Renaissance classique*, 1891, p. 20-21.

dire brutal et emporté, naturaliste à l'excès et violemment expressif; nous avons vu en particulier que cette région de la Loire n'avait subi que des importations bourguignonnes assez médiocres, c'était le vieil art français gothique qui avait continué de se développer ici, à peine légèrement modifié par le mouvement général de réalisme qui emportait l'art européen tout entier. On n'avait donc pas à rejeter ici les excès du réalisme, et lorsque vint une époque de grande prospérité artistique à la fin du XV^e^ siècle, c'est tout naturellement un art calme, modéré, gracieux, et discrètement réaliste qui se développa et s'épanouit dans ce pays. Il en sera exactement de même en Champagne pendant le premier tiers du XVI^e^ siècle.

Il n'y a pas plus en histoire de l'art qu'en histoire naturelle de générations spontanées : cette détente générale que nous avons constatée sera tout simplement d'une part une réaction devenue nécessaire contre certains abus, mais elle sera peut-être surtout, d'autre part, une réapparition d'éléments très profonds et qui n'avaient jamais complètement disparu de l'art français, un léger retour en arrière vers un certain parti pris d'idéalisation, de beauté, d'élégance épurée et choisie. Cet art nouveau ne rejettera pas entièrement du reste les conquêtes de l'âge intermédiaire, il gardera par exemple ce réalisme fin et discret, ce goût du détail précis que nous avons relevé dans mainte œuvre d'art en Touraine au XV^e^ siècle et que nous y retrouverons au début du XVI^e^.

Tel est, réduit à ses justes proportions, le sens du mouvement que nous avons vu se dessiner dans l'art de la France du centre et dont nous allons tout à l'heure étudier les résultats. Ne coïncide-t-il pas, d'ailleurs, avec un mouvement général qui, un peu plus tôt ou un peu plus tard, se manifeste dans toute une série d'autres domaines, la miniature française, par exemple, avec Bourdichon et les successeurs de Fouquet? Et même dans des branches très différentes de l'art européen telles que la peinture flamande, ne voit-on pas également le réalisme adouci d'un Memling succéder au réalisme brutal d'un Rogier van der Weyden ou d'un Thierry Bouts? ne voit-on pas aussi l'école de sculpture brabançonne ou hollandaise aboutir, après mainte violence réaliste, mainte brutalité dramatique, à des œuvres exquises et gracieuses, mais toutes gothiques encore, comme telle Vierge du Musée de Bruxelles ou comme certaine petite Madeleine en bois du Musée d'Amsterdam. Nous croyons fermement pour notre part que ce mouvement général et à peu près simultané qui tend à faire prédominer partout les qualités de modération, de réserve, de retenue, de goût et de distinction, est tout à fait analogue dans ses causes et dans ses effets à ce qui se passe dans notre région de la Loire. Mais ce n'est pas ici le lieu de le démontrer; il nous faudrait

pour cela aborder toute une série de questions complexes qui nous entraîneraient trop loin de notre sujet.

Nous n'avons cherché jusqu'ici les raisons de cette évolution que dans l'art français lui-même. Pourtant on regarde généralement, et c'était en particulier l'opinion soutenue par Courajod, l'introduction de l'italianisme en France, c'est-à-dire d'un élément nouveau et pour ainsi dire d'un *ferment* étranger, comme la cause principale et efficiente de l'évolution que nous venons de constater. On insiste en particulier sur ce fait de la formation, dans le milieu tourangeau, grâce à la présence de la cour, des agents diplomatiques et des ouvriers attirés par le roi, d'une sorte d' « ambiance italianisante » dans laquelle se seraient formés des peintres comme Bourdichon, des sculpteurs comme Michel Colombe, et l'on ne remarque peut être pas assez, du reste, que la même transformation, la même détente du style gothique se faisait sentir simultanément dans des régions beaucoup moins favorisées sous le rapport des influences italiennes.

Quoi qu'il en soit, il convient maintenant d'examiner à quel moment exact, par quels intermédiaires, dans quelle proportion se firent cette pénétration et cette diffusion du style italien en France, et surtout quels en furent exactement les résultats.

DEUXIÈME PARTIE

LES INFLUENCES ÉTRANGÈRES AVANT ET APRÈS 1495

L'ART ITALIEN ET L'ART FLAMAND EN FRANCE

CHAPITRE V

L'INFLUENCE ITALIENNE

AVANT LES GUERRES D'ITALIE

Diverses théories en présence sur la Renaissance française et l'influence italienne. — La pénétration italienne est réelle dès avant 1495. — A-t-elle une action efficace ?
Rapports généraux de la France et de l'Italie au XVe siècle. — Les ambassades, les prélats. — Rôle des rois de France jusqu'à Charles VIII. — Le roi René.
Rapports commerciaux. — Produits italiens importés, Artistes appelés avant et après 1450.
Les médailleurs italiens en France : Francesco Laurana. — Ses œuvres de sculptures, leur caractère et leur influence possible. — Pietro da Milano. — Nicolo Spinelli. — Jean de Candida. — Nature de l'action exercée par les médailleurs.
Conséquences du voyage de Jean Fouquet en Italie.
Conclusion sur la pénétration italienne avant 1495.

L'importance, la valeur, la date même de l'apport italien dans notre art national ont été appréciées de façons très diverses. Alors que l'on s'imaginait que tout en France avait commencé avec le XVIe siècle, cette importation italienne apparaissait comme la seule semence féconde qui ait pu faire fleurir les arts sur notre sol. Nous n'insisterons pas sur cette façon de comprendre les faits. Celle des auteurs qui prétendent que, l'art gothique étant épuisé et fini, « notre architecture et notre sculpture attendaient un rayon du soleil d'Italie pour fleurir de plus belle », ou que l'expédition de Charles VIII était une nécessité, un besoin national[1], n'est guère moins erronée, à notre sentiment, et se rattache intimement à la première.

En opposition à cette théorie, nous trouvons celle qui commençait à se faire jour avec Émeric David[2] et qui a été défendue principalement depuis par Léon

1. Müntz, *Renaissance sous Charles VIII*, préface.
2. Ém. David, *Essai historique sur la sculpture française*. Ext. de la *Rev. Encyclopédique*, 1819, et *Histoire de la sculpture française*, Paris, 1872.

Palustre[1], par d'autres encore, comme MM. Anthyme Saint-Paul, Bonnaffé et Marius Vachon. Suivant ceux-ci, la « première Renaissance » serait chez nous presque exclusivement française, et la pénétration italienne réelle ne commencerait qu'avec François Ier et l'école de Fontainebleau. On s'est plu par exemple à opposer aux noms fameux des architectes, tels que Serlio, Boccador, fra Giocondo, etc., invoqués par la tradition, les noms de maîtres-maçons français comme Pierre Fain, Pierre Chambiges, Pierre Trinqueau, etc., qui ont vu leur renommée grandir rapidement, et quelquefois un peu indûment. Quant aux Juste, Émeric David les rangeait au nombre des artistes français. Des notions plus précises sur l'état civil de ces artistes, une étude plus attentive des textes et des œuvres, et quelquefois l'exhumation de nouveaux documents, ont forcé de reconnaître ce qu'il y avait d'exagéré dans cette thèse : on se rappelle ce qui est arrivé en particulier au sujet de l'Hôtel de Ville de Paris qu'on voulait retirer au Boccador et que de nouveaux textes lui ont définitivement rendu[2].

Courajod, lorsqu'il porta ses études de ce côté, s'efforça de démontrer la part considérable qu'il faut nécessairement attribuer à l'italianisme dans l'art de la fin du xve siècle et du commencement du xvie siècle. Il sacrifiait délibérément cette soi-disant « première Renaissance française », pour faire la part plus large encore à ce qu'il appelait la *véritable Renaissance septentrionale*, l'apport fécond des races du nord dans l'art moderne, le réalisme puissant des xive et xve siècles. Courajod, à son habitude, a peut-être ici voulu démontrer un peu trop, et dans sa réaction contre la thèse de Palustre, il a peut-être, lui aussi, légèrement passé la mesure.

Il faut certainement reconnaître en fait l'apport considérable des Italiens pendant les premières années du xvie siècle, et l'importance du rôle joué par eux dans les travaux d'art de cette époque ; il faut reconnaître aussi que cette véritable invasion avait été précédée, durant presque tout le xve siècle, par un certain nombre de phénomènes dont quelques-uns sont de première importance ; mais de là à parler d'un « *milieu tout pénétré d'influences italiennes* » d'où serait sorti, dès avant les guerres d'Italie, l'art de l'école de la Loire, adouci et transformé précisément par ce contact avec l'art italien, nous croyons qu'il y a assez loin.

Il y a lieu, en effet, selon nous, de faire une distinction bien nette entre la réalité et l'efficacité de la pénétration italienne : réelle dès la seconde moitié du

1. Palustre, *La Renaissance en France*, passim, et *L'Architecture de la Renaissance* ; — Bonnaffé, *Gazette des Beaux-Arts*, 1875, II, 394 et suiv. — Marius Vachon, *l'Hôtel de Ville de Paris*, Paris, 1882.

2. Bournon, *Le Véritable architecte de l'Hôtel de Ville de Paris*, *Gaz. archéol.*, 1888. Chronique, p. 5.

XV^e^ siècle, nous ne la verrons agir de façon évidente, palpable, décisive, sur le style général de nos différentes écoles de sculpture, même dans les régions les plus avancées, qu'à partir de l'année 1510 ou 1515, à partir du dernier tiers du règne de Louis XII et du début du règne de François I^er^. Avant cette époque, il y a certainement des œuvres italiennes en France ; mais l'art français, qui fleurit à côté très vivant, très actif, très original, est encore presque intact ; dans les œuvres même où nous rencontrerons des morceaux italiens à côté de morceaux français, il y aura juxtaposition, il y aura contact, il n'y aura pas encore fusion véritable.

Nous n'avons pas à faire ici l'histoire complète des rapports de la France et de l'Italie, même au simple point de vue artistique, avant les guerres d'Italie. Nous en indiquerons seulement les points principaux, les faits précis, positifs, contrôlables, que nous verrons presque toujours isolés et sans influence immédiate avant 1495. La plupart de ceux que citait Courajod, comme ayant contribué à la formation du milieu tourangeau, sont postérieurs à l'an 1500 ; il faut cependant bien songer que notre école et le talent surtout de son chef, né vers 1430, se formèrent bien avant cette date.

Nous verrons ensuite les effets de cette mode italienne qui sévit irrésistiblement après les expéditions de Charles VIII et de Louis XII. Nous étudierons les productions italiennes importées en France ou exécutées sur place par les artistes qu'on y avait appelés. Étant donné leur date, contemporaine ou même postérieure à celle des grandes œuvres de l'école de la Loire, elles furent à peu près certainement sans influence sur ces œuvres mêmes ; mais nous nous convaincrons par le rapprochement que nous pourrons faire des unes et des autres que cet art italien, tel qu'il a pu être connu chez nous, n'était même pas susceptible, par son caractère propre, de donner les résultats qu'on lui attribue, et que l'évolution naturelle de l'art français telle que nous l'avons vue s'indiquer dans nos études précédentes, fut plutôt contrariée qu'encouragée par l'art d'outre-monts.

Rapports artistiques de la France et de l'Italie au XV^e^ siècle.

Les expéditions d'Italie sont le fait capital et décisif dans l'histoire de l'italianisme français. Mais on peut cependant noter un certain nombre de phénomènes de pénétration antérieurs à 1495. Il ne faudrait pas toutefois, à notre avis, en souligner par trop l'importance.

Jamais certainement depuis le moyen âge, la France et l'Italie ne s'étaient ignorées complètement. Rapports politiques, rapports commerciaux, rapports

intellectuels, rapports artistiques, on a pu en relever un grand nombre durant le cours des XII^e^, XIII^e^ et XIV^e^ siècles[1]. Ces rapports deviennent plus fréquents encore avec le XV^e^ siècle.

On a rappelé, par exemple, les conséquences des alliances et mariages princiers, prétextes lointains des futures revendications politiques, causes toutes prochaines de missions diplomatiques et de déplacements officiels[2]. Les passages des Alpes sont sillonnés continuellement par des ambassades : on note par exemple sous Louis XI celle de *Donato Acciajuoli* (1467-75), du cardinal *Bessarion* (1472), de *Gentile Becchi* (1487), du cardinal *Julien de la Rovere* (1478), plus tard celle des Milanais, avec *Ludovic le More* en 1492, puis celle des Vénitiens en 1493. Les relations avec Gênes et avec Naples étaient constantes depuis longtemps.

De nombreuses ambassades françaises s'étaient aussi rendues à maintes reprises dans la péninsule, sans compter les prélats que leurs fonctions près du Saint-Siège appelaient à Rome. Il est à noter en particulier qu'un grand nombre des archevêques de Tours, depuis *Jacques Gelu*[3], au commencement du XV^e^ siècle, qui avait accompli plusieurs ambassades, jusqu'à *Charles-Dominique Caretto*, qui était Italien, connaissaient la péninsule. De même, le *cardinal d'Estouteville*, archevêque de Rouen, que ses fonctions retinrent longtemps à Rome[4]. Mais il convient de remarquer aussi que ces archevêques de Tours qui avaient vu l'Italie et qui présidèrent d'autre part à l'achèvement de la cathédrale, notamment *Jean de Bernard*, vers 1460-1470, n'eurent pas la moindre velléité de faire apporter quelque changement aux habitudes de construction ni de décoration française. Le cardinal d'Estouteville, lui-même, lorsque, rentré à Rouen, il se fit bâtir une maison de plaisance, qui n'était autre que le premier château de Gaillon, l'avait fait ou laissé faire suivant un plan entièrement gothique.

Des prélats italiens avaient commencé aussi, dès le XV^e^ siècle, à envahir les bénéfices français. On peut citer par exemple un *César de Borgognonibus* à Limoges, un *Léonard de la Rovere* à Agen. Mais il faut remarquer que celui-ci fit bâtir à Agen une partie de la tour de Haultefage qui est entièrement flamboyante et que la plupart étaient de simples évêques in partibus qui ne firent rien ou firent très peu pour leur cathédrale[5].

1. Cf. Delaborde, *L'Expédition de Charles VIII en Italie.* — Müntz, *La Renaissance sous Charles VIII.* — Courajod, *Cours de 1889-91*, passim.

2. De Mandrot, *Ymbert de Batarnay*, p. 278. — Delaborde, *ouv. cit.*, 253.

3. Dorange, *Bull. de la Soc. archéol. de Tour.*, III, 267, 280.

4. Müntz, *ouv. cit.*, p. 478. Il y avait même fait exécuter vers 1460-1470 d'importants travaux ; à Sainte-Marie-Majeure, notamment, un tabernacle commandé à Mino da Fiesole (comte Gnoli, *Archivio storico dell, Arte*, 1889-90. — M. Reymond, *Sculpture florentine*, III, 94).

5. Anthyme Saint-Paul, *Bull. monumental*, 1884, p. 846.

Les rois de France ne furent assurément pas pendant ce temps des agents bien actifs pour la propagande italienne : Charles VII et Louis XI avaient d'autres soucis en tête, celui, en particulier de reconstituer leur monarchie ébranlée, et ne prêtèrent qu'une attention distraite aux littérateurs et aux artistes. C'est du moins l'opinion courante sur leur compte : M. Müntz attribue à Louis XI ce qu'il appelle « la stagnation intellectuelle de la France » sous son règne. Il est vrai que, pour lui, la seule preuve d'intelligence et de goût que pût donner un prince, c'était d'appeler des Italiens, et il se scandalise lorsqu'il constate chez un Louis XI ou chez un François II de Bretagne cet attachement « incurable » aux principes gothiques[1]. Nous avons vu tout à l'heure les résultats de cet attachement et nous ne croyons pas que ces princes, comme Charles VII, comme Louis XI et Charles VIII lui-même, jusqu'à sa conversion ou son apostasie (rappelons-nous les constructions d'Amboise), aient droit au mépris de l'histoire pour l'avoir conservé. Sans en faire étalage, sans être des mécènes délicats et raffinés, de goût éclectique et incertain, ils eurent sans doute sur l'art de leur pays une influence conservatrice excellente et dont on ne leur sait pas assez de gré.

Louis XI, du reste, se servit des Italiens quand il crut en avoir besoin. Nous le constaterons tout à l'heure à propos des ouvriers en soierie. Vers 1471, nous le voyons appeler également de Naples un nommé *Francisque de la Chevalerie*, « ouvrier de tentes et pavillons pour faits de guerre[2] ». Mais quant à l'histoire du Christ mort peint par *Giovanni Bellini*, qui ornait un couvent de Venise, et que Louis XI se serait fait apporter, d'après Vasari, elle est assez douteuse[3]. Louis XI pourtant avait sûrement reçu des présents des ambassadeurs avec lesquels il fut en rapport. Antonio Tebaldo, ambassadeur de François Sforza, avait déjà fait hommage à son père en 1457 d'un manuscrit richement enluminé et celui-ci y avait pris grand plaisir, nous dit-on[4]. Nous ne voyons pas cependant que ni l'un ni l'autre se soit engoué un peu sottement, ainsi qu'on le fera plus tard, pour ces productions étrangères et se soit montré disposé à estimer comme des merveilles tout ce qui pouvait se faire en dehors de chez eux. Nous savons qu'une médaille de Louis XI fut exécutée par Laurana; mais ce fut probablement pour le compte du roi René

1. *Ouv. cit.*, p. 458-459.

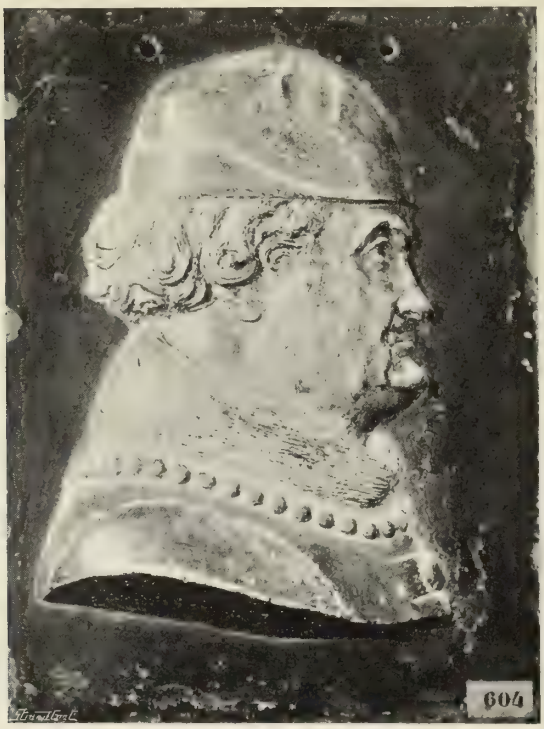
2. Grandmaison, *Docum. inédits*, p. 269.

3. Montaiglon, *Arch. art français*, I, 96. — Vasari, *Ed. Milanesi*, III, p. 63. — M. Müntz (*Ren. sous Charles VIII*, p. 454) élève des doutes sur l'exactitude de ce fait. Le tableau que la seigneurie de Venise fit mettre à la place étant daté de 1507, il suppose que le biographe aurait imprimé Louis XI pour Louis XII, ce qui serait plus naturel et rentrerait du reste beaucoup mieux dans la thèse générale que nous soutenons ici.

4. Müntz, *Ren. Ch. VIII*, p. 476, d'après une lettre publiée par le marquis d'Adda *Indagini* II, 30-31.

d'Anjou, et nous ne voyons pas que le roi ait accordé lui-même une protection particulière à aucun de ces médailleurs italiens que nous allons rencontrer dans différentes cours de l'époque, en particulier dans celle du roi René.

Ce roi *René d'Anjou* est un des amateurs d'art les plus célèbres et les plus importants du xv^e^ siècle français. Il continue la tradition des grands princes amateurs de l'époque précédente, les ducs de Berry, de Bourgogne, etc. ; il continue aussi leur éclectisme. Par sa situation politique personnelle, duc d'Anjou, de Lorraine et de Bar, comte de Provence et roi de Sicile, on sait qu'il fut en rapports directs à la fois avec l'Italie et avec des provinces situées dans les régions de la France les plus différentes[1]. Il avait séjourné à Naples entre 1438 et 1441, et il résida pendant la dernière partie de sa vie tantôt en Provence, tantôt en Lorraine, tantôt en Anjou[2]. Poète et artiste lui-même, il fut en relations avec des humanistes ; il appela près de lui quelques artistes italiens, commanda certaines œuvres en Italie, se forma une bibliothèque et de véritables collections d'art. Mais M. Müntz reconnaît qu'aucun principe supérieur ne dirigea ses entreprises ; il se plaint du caractère fragmentaire de ses efforts et de l'indécision absolue de son goût. Il est même forcé de constater que malgré les rapports intimes de ce dilettante avec l'art italien, ses goûts personnels et profonds le portaient plutôt du côté des Flamands, et nous verrons plus tard les gages considérables d'attachement qu'il donna à l'art et aux artistes septentrionaux.



Aix. Musée — Le roi René.
Bas-relief de travail italien. (Pierre.)

1. Müntz, *ouv. cit.*, p. 481. Cf. aussi Lecoy de la Marche, *Le roi René.* — Id. *Comptes et mémoriaux du roi René.* — Giry, *Notes sur l'influence artistique du roi René*, 1875. (Extrait de la *Revue critique.*)

2. Son gendre, Ferry de Vaudemont, duc de Lorraine, se mit un moment au service de la république de Venise et fut créé noble Vénitien par le doge Mocenigo (1480). Cf. Delaborde, *Expéd. Ch. VIII*, p. 143.

Notons donc les rapports du roi René avec les peintres *Colantonio del Fiore*, *Angelo Franco*, *Zingaro*, etc., avec des médailleurs comme *Laurana et Pietro da Milano* sur lesquels nous allons revenir. Notons qu'il était lié avec la famille des Pazzi, les protecteurs florentins de Luca della Robbia, lequel exécuta vers 1442 ses armoiries en terre émaillée [1]. Mais n'exagérons pas les conséquences de ces faits et souvenons-nous d'autre part que les faveurs du roi furent très partagées [2].

A côté de ces rapports politiques officiels et de ces goûts plus ou moins prononcés chez certains princes pour l'art et les artistes italiens, on note encore l'influence possible de la diffusion des produits répandus directement chez nous par des ouvriers ou des marchands venus d'outre-monts.

On constate par exemple l'existence de toute une colonie italienne à Paris dès le moyen âge, l'accaparement du commerce d'argent par les Lombards, la présence des Italiens à la tête de certains ateliers monétaires dès le règne de Philippe le Bel [3].

Plus tard on voit s'installer encore en France des banques italiennes, celles des Médicis par exemple qui fut si florissante à Lyon [4]; on voit des Italiens apporter chez nous l'industrie de la soie. On en trouve établis à Lyon dès 1466 [5]. En 1469-70, des ordonnances de Louis XI introduisent à Tours des « ouvriers en drap de soie », la plupart génois ou florentins [6]. En 1475-76,

1. Ces armoiries analogues à celles que Luca exécuta pour les corporations de Florence à Or San-Michele, celles de l'Art de la soie en particulier, se trouvent aujourd'hui à Londres au South-Kensington. Elles sont reproduites dans le livre de M. Delaborde, p. 35, et dans celui de M. M. Reymond, *La Sculpture florentine*, II, 205.

2. Une partie des œuvres italiennes du xv[e] siècle que l'on rencontre en France, à *Aix*, à *Avignon*, provient peut-être, mais ce n'est qu'une probabilité, des collections du roi René : ainsi au Musée d'*Avignon*, un petit buste d'enfant de la suite de Desiderio, le groupe en marbre d'un enfant avec un chien que l'on dit représenter saint Benezet (Exp. rétrosp. 1900, *Catal.*, n° 4638), un profil de sainte Hélène, etc., certains fragments encore au Musée Borély, à *Marseille*, des morceaux de plaques et de sculptures émaillées, une colonnette de marbre blanc finement sculptée.

On trouve aussi à *Marseille*, à l'église de la Major, une Déposition de croix en majolique souvent décrite et commentée. (Cf. Trabaud, *Les Della Robbia de Marseille*, *Gaz. des B.-A.*, septembre 1890, p. 260-264). Mais l'apport de cette œuvre est de date très incertaine, et ce ne paraît être du reste qu'une production très tardive de l'atelier des della Robbia, contemporaine peut-être de l'arrivée en France de Girolamo della Robbia, en tous cas très postérieure au roi René.

Il nous semble bien qu'il en est de même des fragments de sculptures en majolique de *Saint-Omer*, que l'on dit cependant provenir du tombeau de l'abbé Guillaume Filliastre († 1473.)

3. Cf. Delaborde, *ouv. cit.*, p. 7.

4. Les plus grands personnages étaient leurs clients (cf. de Mandrot, *Ymbert de Batarnay*, p. 82, 188); le roi Charles VIII honora les Médicis d'une visite en 1490 et ils ne furent expulsés qu'à la veille de l'expédition d'Italie, en juin 1494.

5. Cf. Natalis Rondot, *Le commerce de la soie à Lyon.*

6. Cf. Champoiseau, *Congrès scientifique de Tours*, 1847, I, 506. — Bosseboeuf, *Histoire de la fabrique de soierie de Tours*, *Mém. Soc. archéol. Tour.*, t. XL (1900).

François II de Bretagne en appelle d'autres qu'il installe à Vitré[1]. A leur suite ou à côté d'eux, se glisse une foule de médecins, d'astrologues, de charlatans et aussi de marchands qui vont répandre partout le royaume les produits de l'industrie et de l'art italien[2].

Parmi ces produits italiens, dont quelques-uns nous ont été conservés et qui vont nous faire passer de la revue des faits à celle des œuvres même, il y en a qui, à cause de leur date et de leur caractère, ne peuvent guère servir d'arguments pour établir la formation d'un art franco-italien immédiatement antérieur aux guerres d'Italie. Tels sont les ivoires, comme le *retable de Poissy*, (avant 1416[3]), ceux du Musée de Cluny qui proviennent de la Chartreuse de *Dijon*, le groupe de l'Annonciation du Musée de *Langres* que l'on sait avoir appartenu au duc Jean de Berry. Telles sont encore certaines selles d'apparat en ivoire, certaines orfèvreries religieuses fabriquées dans le nord de l'Italie, certains émaux en grisaille, etc.[4]. Ces objets importés, à part quelques particularités qui décèlent leur origine, ne sont guère que des produits de ce style gothique international qui fleurissait à la fin du XIV^e^ siècle. Ils prouvent simplement la continuité des rapports commerciaux entre les deux pays et l'éclectisme des amateurs de l'époque, tels que le duc de Berry qui employait également des miniaturistes ou des marqueteurs italiens à côté des ouvriers français et flamands[5]. Mais la direction générale de l'art français ne pouvait guère en être changée.

Il en est de même pour les œuvres exécutées à Avignon par un certain nombre d'artistes italiens appelés par les papes pendant le grand schisme. Ces œuvres, datant du plein XIV^e^ siècle, étaient toutes gothiques encore et si elles furent imitées par des peintres ou des miniaturistes français, elles n'introduisirent à vrai dire presque rien d'étranger dans notre art national.

Quant à l'influence qui s'exerça pendant tout le moyen âge dans la région toute voisine de la frontière des Alpes, dans la Savoie, l'Embrunais ou le Briançonnais[6], elle est presque négligeable étant très localisée.

1. Cf. Ramé, *Bull. archéol. du Comité des travaux historiques*, 1882, p. 452.

2. Dès 1401 nous connaissons par des textes un Michele di Paxi et un Antonio Mancini qui vendent au duc Jean de Berry des médailles dites « de restitution » représentant des empereurs romains, Tibère, César, Auguste, Constantin et Héraclius. (Cf. J. Guiffrey, *Médailles de Constantin et d'Héraclius acquises par Jean de Berry*, *Revue de numismatique*, 1890, p. 87-116.)

3. Aujourd'hui au Musée du Louvre. Cf. Molinier, *Catal. des Ivoires*, n° 112.

4. Cf. Courajod, *Cours de l'École du Louvre*, 1890-91, passim.

5. Pour les miniaturistes, on en a la preuve par le style de certaines pages des *Grandes Heures* de Chantilly. (Cf. de Champeaux, *Gaz. B.-A.*, 1888.)

6. Cf. J. Roman, *Influence de l'art italien dans les Alpes françaises*, *Réun. des Soc. des B.-A. des dép.*, 1884, p. 383-393. Les communications étaient constantes dans cette région avec le Piémont et la haute Italie; on y rencontre dès le haut moyen âge toute sorte d'emprunts faits aux habitudes

Pendant toute la fin du XIV^e^ siècle, dans ces échanges artistiques, la France du nord, conservant sa prééminence malgré les événements tragiques de la guerre de Cent ans, donne certainement autant qu'elle reçoit, et M. Müntz, après avoir fait le compte des Français travaillant en Italie, constate que ce que l'Italie a reçu de nous balance, ou peu s'en faut, ce que nous lui avons pris[1].

Mais la pénétration italienne ne se fit-elle pas de plus en plus active à partir du milieu du XV^e^ siècle? C'est ce que nous allons examiner maintenant en étudiant les traces qui nous en sont demeurées et en recherchant si les destinées de notre école de la Loire, qui se formait ou se transformait vers 1470, purent être véritablement influencées par ces œuvres d'un art étranger passées à ce moment dans notre pays.

Au milieu du XV^e^ siècle, l'art italien a pris tout à fait conscience de lui-même et s'est épanoui dans un développement admirable. Il était parti du naturalisme aigu des Donatello et des Masaccio. Puis il s'était tempéré chez leurs successeurs, grâce à plusieurs influences, parmi lesquelles il faut faire une place importante à celle de l'antiquité; il reste toujours en lui cependant un besoin inné d'expression dramatique, profonde et passionnée. Mais en même temps qu'il subit dans la décoration l'influence très évidente de la Renaissance classique, il tend de plus en plus, dans le détail même des figures, à se simplifier, à s'idéaliser et aussi à faire saillir la beauté païenne des corps robustes et sains, au détriment des qualités morales et des sentiments intimes.

Du reste, cet art est très loin d'être un, et il faudra tenir grand compte de l'origine particulière des exemples qui seront mis sous les yeux de nos Français. Or, ces exemples seront empruntés généralement soit aux écoles du nord de l'Italie, soit à l'école napolitaine. On raisonne trop souvent sur l'influence exercée par l'art italien sur notre école de la Loire et en particulier sur Michel Colombe, comme si celui-ci avait pu entrer en contact directement et uniquement avec les purs et délicats chefs-d'œuvre des Desiderio et des Rossellino. Nous allons voir au contraire de quelle sorte d'art italien il pouvait prendre connaissance et par combien d'intermédiaires et de déformations avait passé cette fameuse notion, soi-disant régulatrice et modératrice, de l'art antique avant d'arriver jusqu'à lui.

Débarrassons-nous d'abord de quelques noms d'artistes et de quelques mentions d'œuvres, qui seraient passés en France au XV^e^ siècle.

de construction et de décoration italiennes, quelques grandes œuvres mêmes dues à des artistes italiens, comme les fresques du cloître d'*Abondance*.

1. *Ren. Ch. VIII*, p. 467-473.

Vasari [1] prétend qu'un nommé *Cione* ou *Simone Ghini*, frère de Donatello, aurait exécuté pour la France certaines dalles funéraires en bronze. Nous ne savons pas quelle était leur destination et nous n'en connaissons nulle part de trace. Il en est de même des terres cuites qu'auraient expédié *Ottaviano* et *Agostino di Duccio* d'après le même auteur [2]. Quant au tombeau de marbre qu'il nous raconte avoir été envoyé par *Rossellino* à Lyon vers 1460-1470 [3], nous ne savons pas non plus ce qu'il est devenu [4]. Si même nous pouvons avoir confiance dans le biographe italien, dont l'autorité en cette circonstance ne se trouve confirmée par aucune autre, il est fort probable que ces œuvres étaient destinées soit à la Provence, soit à la ville de Lyon; cette ville fut un centre d'italianisme très important au xv[e] siècle, mais elle ne vit jamais fleurir d'école originale et capable d'agir sur le développement total de l'art français : elle ne fit que subir alternativement ou même simultanément l'apport des Italiens ou des Flamands qui s'y établirent.

Parmi les Italiens fixés à Lyon, nous rencontrons un certain *Bertho le Florentin*, cité par Filarète dès 1455 [5] ; un autre peintre, nommé *Pierre Bonté* ; un armurier, *Thomas de Milan*, qui fut employé par Louis XI ; un architecte, *Salvator Salvatori* ; enfin le célèbre orfèvre et médailleur *Nicolas de Florence*, que nous allons retrouver tout à l'heure [6]. Nous rencontrons aussi un peintre italien à Montpellier dès 1453, *Loys d'Andrea* [7], et à Limoges [8], on lisait jadis, paraît-il, au-dessous d'une image de la Vierge, datée de 1453, ces signatures : *Lacarus di Franceschi incensit* (sic) — *Francischus Piloxus pinsit.*

Nous savons aussi qu'un peintre milanais, *Zanetto*, vint en France sous Louis XI pour faire le portrait de Bonne de Savoie, belle-sœur du roi, qui devait épouser le duc Galéas-Marie Sforza [9]. Mais il ne fit sans doute que passer à la cour de France.

Ce sont là, en somme, des témoignages bien incertains, ou des faits bien isolés. Constatons en tous cas qu'ils sont presque toujours localisés dans la France méridionale et qu'aucun n'atteint cette région de la Loire où nous allons voir se développer l'école nouvelle.

1. *Vite* Éd. Milanesi, II, 465.
2. *Ibid.*, III, 66.
3. *Ibid.*, IV, 28.
4. M. Marcel Reymond, *Sculpture florentine*, III, 82, croit en retrouver un fragment dans une petite tête d'enfant du Musée d'Arles, qui a longtemps passé pour un antique, et qui offre un peu les caractères de ces charmantes têtes d'enfant, telles que le saint Jean des Vanchetoni.
5. Gaye, *Carteggio ined. d'artist.*, I, 205.
6. Cf. Natalis Rondot, *Gaz. B.-A.*, 1883, II, 165.
7. *Nouv. arch. art français*, 1877, p. 120-135.
8. Texier, *Inscriptions du Limousin*, p. 260, n° 197. — Abbé Legros, *Mélanges d'Antiquités*, p. 60.
9. Marquis de Laborde, *Études sur la Renaissance*, I, p. 65.

Les médailleurs italiens en France, Francesco da Laurana, Pietro da Milano, Jean de Candida.

La présence des médailleurs italiens en France et la diffusion de leurs œuvres est chose plus considérable ; c'est même le fait capital de la pénétration italienne au xv^e^ siècle. A cette époque, les princes ne se contentent plus d'acheter des médailles aux marchands italiens, comme avait fait le duc de Berry dès 1401 ; ils vont faire venir et entretenir près d'eux des artistes savants dans l'art de Pisanello et de Matteo de' Pasti. L'un des premiers qui se soient offert ce luxe fut naturellement ce René d'Anjou dont nous avons mentionné tout à l'heure les goûts et l'activité artistique. C'est près de lui que nous trouvons installés dès 1461 *Pietro da Milano* et *Francesco da Laurana*. Mais ce dernier, comme médailleur et comme sculpteur, a joué un rôle si important qu'il convient que nous nous y arrêtions d'abord un peu.

D'après les plus récentes découvertes des érudits contemporains, Laurana était originaire de la Dalmatie ; il était frère, à ce que l'on croit, d'un architecte nommé *Luciano di Martino da Laurana*, qui avait travaillé à Urbin[1]. Lui-même, pendant la première partie de sa vie, résida surtout à Naples, dans un milieu qui était depuis longtemps pénétré d'influences gothiques septentrionales et où le réalisme flamand se mélangeait de façon singulière aux tendances classiques de la Renaissance. Laurana dut quitter Naples et passer en France aux environs de 1460, car l'une de ses médailles datée de 1461 représente un personnage français, *Charles IV, comte d'Anjou*, le propre frère du roi René. De 1461 à 1469 on connaît de lui, outre celle du comte d'Anjou, une série de six médailles : ce sont celles du *roi René*, de sa femme *Jeanne de Laval*, de son fou *Triboulet*, de son fils aîné *Jean d'Anjou, duc de Calabre*, de *Jean Cossa*, sénéchal de Provence, enfin celle du roi *Louis XI* (1469)[2].

On sait que l'artiste retourna à ce moment en Italie : de 1469 à 1471, il est en Sicile et y exécute plusieurs Vierges que l'on voit encore, notamment

1. Cf. Müntz, *Lettre à M. de Montaiglon, Chronique des arts*, 1887. — Di Marzo, *Delle belle arti in Sicilia*, IV, p. 24 et 185, et *Archivio storico italiano*, XVI, 3^e^ série, 1873, p. 327.

2. Cf. *Trésor de numismatique et de glyptique*, Aloïs Heiss, *Les médailleurs de la Renaissance*. — Ch. Ephrussi, *Gaz. B.-A.*, juillet 1882. — J. Friedländer, *Die italienische Schaumünzen des fünfzehnten Jahrhunderts, Jahrb. d. K. preuss. Sammlungen*, 1882, p. 195-200.

Il existait dans la collection B. Fillon (*Catal.*, n° 150) un camée en pierre noire, gravé en creux, en forme de médaille, représentant le roi Louis XI, et qui offrait, paraît-il, beaucoup d'analogie avec la médaille de Laurana, qui « semble en être la copie », dit le catalogue. Ne serait-ce pas plutôt le contraire ?

au dôme de Palerme et à l'église del Crocifisso à Noto[1]. Avait-il rapporté de France quelque souvenir des types qui y étaient courants en sculpture? Avait-il trouvé ces types déjà implantés à Naples avant lui? toujours est-il que ces Vierges debout qu'on lui attribue, si le tempérament italien s'y révèle par un maniérisme déjà accentué et par quelques grâces un peu mièvres, sont beaucoup plus voisines, dans leur type général, de nos Vierges françaises que des Madones florentines par exemple.

Après ce court séjour en Italie, Laurana revient en France, et de 1477 à 1483, il est domicilié à Marseille où il vit dans un milieu d'artistes ultramontains établis dans cette ville. Il épouse la fille d'un nommé *Gentile*, peintre napolitain, et il a pour beau-frère l'orfèvre *Jean Alaupia*, également napolitain[2].

On a supposé que c'était le jeune Charles d'Anjou qui avait rappelé Laurana pour lui faire exécuter le mausolée de son père, Charles IV, dont l'artiste avait déjà quelques années auparavant modelé la médaille. A vrai dire, ceci n'est qu'une hypothèse : le tombeau qui se trouve aujourd'hui dans la cathédrale du Mans[3] est de style nettement italien; il a été attribué avec vraisemblance à notre artiste par Montaiglon[4], mais on ne possède aucune signature, aucun texte précis le concernant; on a même remarqué que le type de la tête du tombeau différait notablement du profil de la médaille[5], exécutée peu de temps auparavant. Il est bien difficile en tous cas de prétendre reconnaître dans cette sculpture iconique et funéraire, la marque du talent personnel de l'artiste puisque nous ne connaissons aucune autre œuvre certaine de lui dans ce genre. Enfin on ne sait ni à quelle date au juste, ni dans quelles conditions, sur place ou au loin, le monument a pu être exécuté, incertitude assez grave lorsque l'on se préoccupe d'en chercher l'influence possible.

Le tombeau de *Jean Cossa*, grand sénéchal de Provence, mort en 1476, qui se voit dans l'église Sainte-Marthe de Tarascon, a été attribué à Laurana à peu près dans les mêmes conditions[6]. Le personnage était Napolitain et

1. Cf. Bode, *Desiderio da Settignano und Francesco Laurana*, *Jahrb. d. K. preuss. Summlungen*, IX, 209-227, X, 28-33. — Di Marzo, *I Gagini e la Scultura in Sicilia nei secoli XV et XVI*, 1880, I, 43-45, pl. I et II.

2. *Arch. art français*, IV, 1856, p. 182.

3. Il est à peu près intact, mais privé de son entourage et assez mal placé (Moulé au Trocadéro. Cf. Courajod et Marcou, *Catal. Musée Sculpt. comparée*, *XIV*e, *XV*e *s.*, nº 713, et la bibliographie).

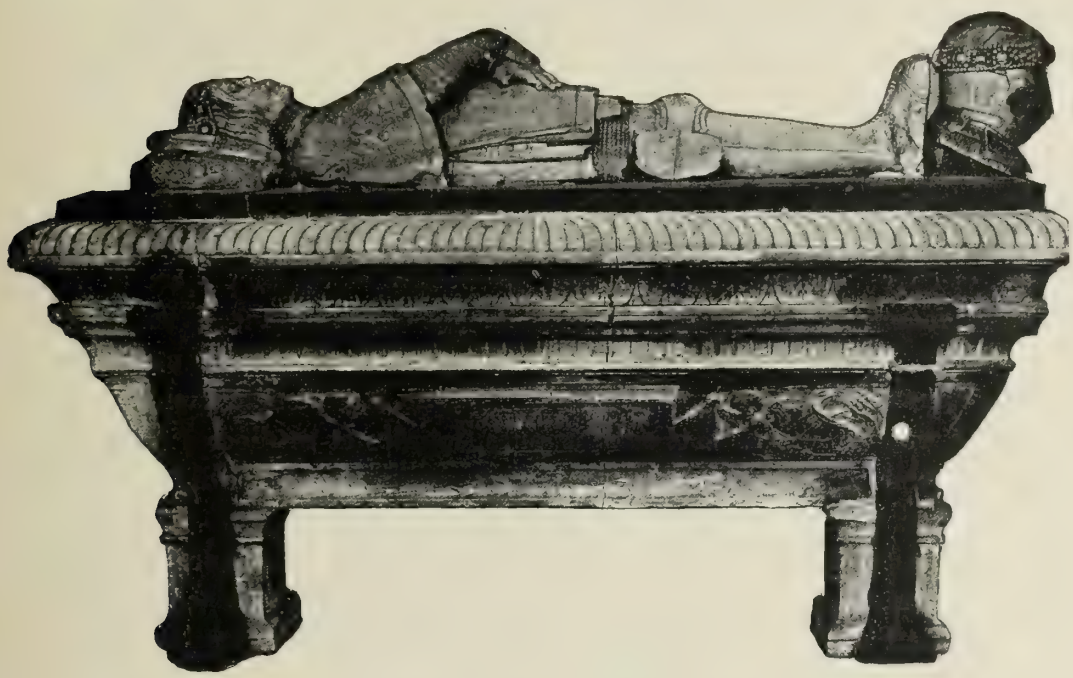
4. Montaiglon, *Fr. Laurana et le retable de Saint-Didier d'Avignon*, *Chronique des arts*, 1887, 79-80, 111-112.

5. Cf. Courajod, *Bull. Soc. antiquaires*, 1887, p. 121.

6. Cf. Courajod et Marcou, *ouv. cit.*, p. 140, et Müntz, *Monuments Piot*, 1897, p. 123-135.

Laurana avait aussi modelé sa médaille en 1466, de plus le caractère de l'œuvre implique très nettement une origine italienne ; enfin nous sommes tout à fait ici dans la sphère d'action habituelle au maître.

Ses deux œuvres les plus importantes et les plus sûres, toutes deux à peu près contemporaines, se trouvent en effet dans cette région ; c'est la décoration de la chapelle Saint-Lazare dans l'église de la Major à *Marseille* (1475-1481) et le grand retable de l'église des Célestins d'*Avignon* (1478-



Le Mans. Cathédrale. — Tombeau de Charles IV d'Anjou attribué à *Laurana*. (Marbre.)

1481) qui se trouve aujourd'hui à l'église Saint-Didier de cette ville et qui était dû aux libéralités du roi René.

Nous n'avons pas à refaire ici l'histoire de ces monuments qui est bien connue[1]. La décoration de la chapelle de la Major est un ensemble assez important : elle se compose d'une double arcade couronnée de motifs d'architecture et de statuettes, et donnant accès dans un petit enfoncement où se trouvent divers morceaux sculptés : un autel avec quelques bas-reliefs et trois

1. Cf. Millin, *Voyage dans le Midi de la France*, 1808, III, p. 197. — Dr Barthélemy, *La chapelle Saint-Lazare à l'ancienne cathédrale de Marseille*, *Bull. monumental*, t. L, 1884, p. 626-637, et *Mém. de l'Académie de Marseille*, 1885, p. 443-453. — P. Achard, *Notes sur quelques artistes d'Avignon*, *Arch. art fr.*, IV, 1856, 182-3. — Montaiglon, *article cité*, et P. Trabaud, *Le retable de Saint-Didier d'Avignon*, *Gaz. B.-A.*, 2e pér., t. XXIII (1881), p. 175-177. — Courajod et Marcou, *ouv. cit.*, nos 713-714-715, bibliographie. — Courajod, *Al. Lenoir et le Mus. des mon. franç.*, III, p. 180 et suiv.

statues, plus deux tabernacles en marbre. La sculpture décorative qui dénote la collaboration de tout un atelier est d'un style élégant et sobre sans être d'une qualité tout à fait supérieure, elle est très semblable à ce qui se faisait alors en Italie. Quant aux statues, elles sont assez lourdes et, à en juger par leur style, le sculpteur italien paraîtrait plutôt avoir subi lui-même l'influence ambiante du style franco-flamand qu'apporté une manière et un style entièrement nouveaux et inconnus dans le pays où il travaillait. On peut même supposer qu'il fut assisté, surtout pour les figures secondaires, par quelque imagier local. Nous ne lui connaissons cependant comme collaborateur qu'un nommé *Tomaso Malvito da Como*[1]. Celui-ci était originaire de la haute Italie et dut l'aider notamment dans la partie ornementale où l'on trouve de nombreux rapports avec l'art de la région de Milan et des lacs italiens.

Le retable d'Avignon se compose essentiellement d'un grand haut relief pittoresque représentant le Christ et les Saintes Femmes sur le chemin du Calvaire, et offrant en guise de fond, une perspective assez compliquée de ville avec des monuments très classiques. Il est flanqué de deux statues de saints dans des niches, le tout encadré dans une architecture dont les éléments sont ici presque exclusivement empruntés à l'art antique. Les deux statues de saints que l'on voit de chaque côté sont trapues, lourdes et médiocres; elles tendraient même, comme certaines des figures de Marseille, à indiquer la présence d'un collaborateur étranger au pur esprit italien.

A quel moment s'arrête la carrière de notre artiste? Nous ne saurions le dire exactement. On le trouve mentionné à Marseille en 1499[2]; on a voulu d'autre part l'identifier avec un certain *maître Laurens le fondeur* qui travaille à Nancy en 1495[3], et que l'on prétend[4] être l'auteur du tombeau du duc Ferry de Vaudemont, gendre du roi René. Ce tombeau, destiné à l'église de Joinville (Haute-Marne), a disparu ; mais les gravures qui nous le font connaître[5] nous présentent des figures gisantes qui ne paraissent différer en rien du type français habituel ; les dais qui surmontent les deux têtes sont gothiques, et la décoration du tombeau elle-même, très sommairement indi-

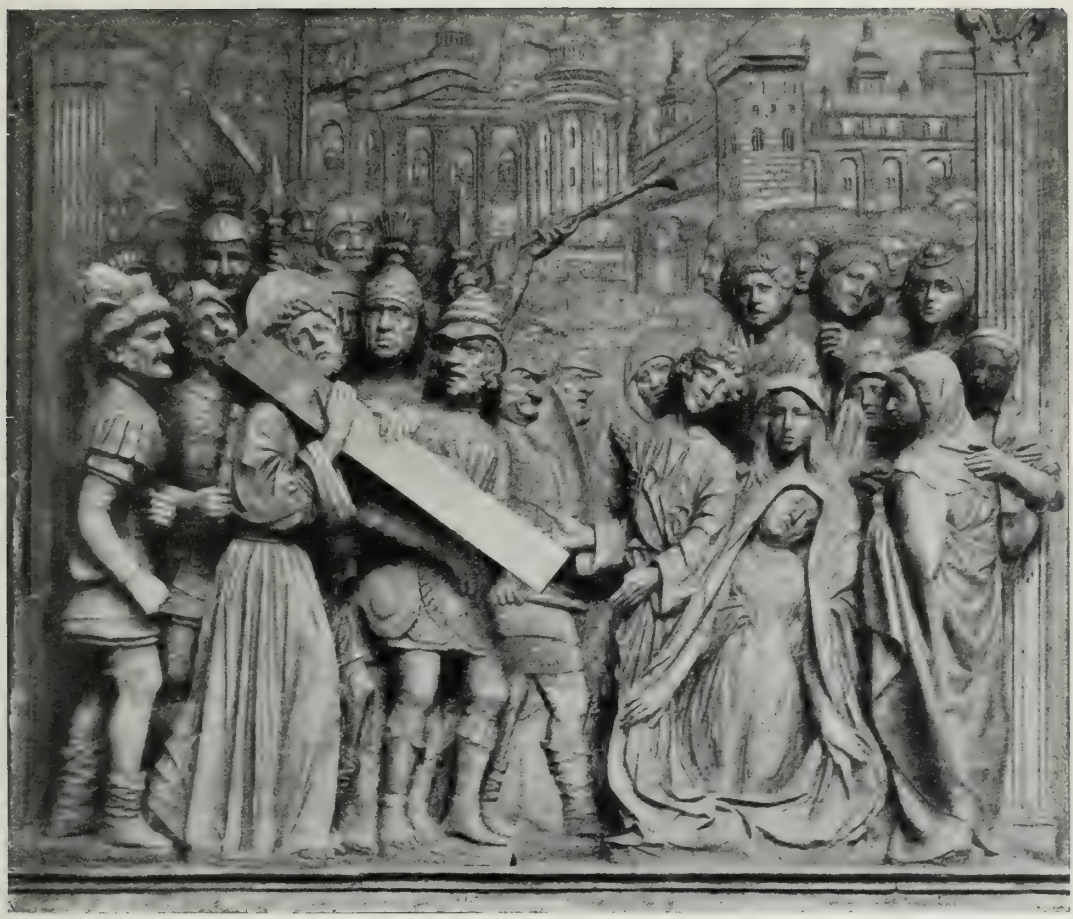
1. Cf. H. W. Schulz, *Denkmäler der Kunst des Mittelalters in Unteritalien*, 1860, t. III, p. 34, Perkins, *Les Sculpteurs italiens*, édit. française, 1859, t. II, p. 180.

2. Cf. abbé Requin, *Réun. des Soc. des B.-A. des dép.*, 1889.

3. Cf. Maxe-Verly, *Francesco da Laurana, fondeur-ciseleur à la cour de Lorraine*, *Réun. des Soc. des B.-A. des dép.*, 1899, p. 276-185, et *Comptes rendus de l'Acad. des Inscript. et belles-lettres*, 1895, p. 257-268. — Ch. Robert, *Bull. de géog. histor. du Comité trav. hist.*, 1887, p. 27. — Müntz, *Revue de l'art chrétien*, 1899, p. 440 et *Chronique des Arts*, 22 avril 1900.

4. Cf. H. Lepage, *Bull. de la Soc. d'archéol. lorraine*, I, 101 et 178, III, 127, et R. Koechlin et Marquet de Vasselot, *ouv. cit.*, p. 79.

5. Cf. P. Hugo, *Traité historique et critique sur l'origine de la maison de Lorraine*, 1711. — Dom Calmet, *Hist. de Lorraine*, III, 1748, pl. IV.



CLICHÉ MARTIN-SABON

AVIGNON. — ÉGLISE SAINT-DIDIER

BAS-RELIEF DU PORTEMENT DE CROIX

PAR FRANCESCO LAURANA

(D'APRÈS LE MOULAGE DU TROCADÉRO)

quée, est tout à fait banale, et n'a rien de commun avec celle du sarcophage du Mans. Il eût été bien singulier qu'un Italien de cette époque s'en fût désintéressé à ce point. Enfin le nom de *maître Laurens* n'a rien de si rare, et quelque rapport qu'il y ait eu entre la Provence et la Lorraine, cette hypothèse des travaux lorrains de Francesco Laurana nous paraît assez hasardée [1].

En somme, les œuvres de sculpture de Laurana, à part le Charles d'Anjou

Avignon. Église Saint-Didier. — Le Portement de croix par *Laurana*. (Marbre.)

(encore celui-ci a-t-il pu être exécuté au loin et expédié au Mans par morceaux), figurent toutes dans cette région méridionale qui, plus ou moins, a été de tous temps en contact direct avec l'Italie. Or, ce n'est pas là le milieu dans lequel va naître ou se transformer l'école nouvelle ; et l'on ne saurait encore parler, comme on l'a fait à propos du tombeau du Mans [2], de « précoce et fécond contact de ces provinces de la Loire avec l'art italien ». L'exécution ou l'ap-

1. Elle a été contestée par M. Bode, *Jahrb. der K. preuss. Sammlungen*, X, 223.
2. Cf. H. Chardon, *Le tombeau de Charles IV d'Anjou au Mans*.

port du tombeau de Charles IV au Mans, si vraiment on peut maintenir la date de 1473, est bien un fait très précoce et très hâtif, mais c'est un fait exceptionnel et isolé, et les imagiers de la Loire eurent sans doute bien peu d'occasions de voir et d'étudier les sculptures de Laurana.

En admettant même qu'ils les aient connues, quels enseignements en auraient-ils donc retirés, dans quel sens auraient-ils pu, les suivant, modifier leur manière et leurs habitudes?

Certainement la décoration en était à peu près toute nouvelle pour eux et pouvait les séduire. Celle-ci du reste avait un double caractère. C'était d'une part la suite de la décoration classique telle qu'on la pratiquait à Florence depuis Brunelleschi, et d'autre part c'était la décoration à arabesques, qui commençait à se répandre, plus compliquée et plus fantaisiste. Ce fut cette dernière qui s'introduisit d'abord dans l'ornementation monumentale en France, mais seulement une quinzaine d'années plus tard, et c'est, remarquons-le bien, une autre génération d'Italiens qui, sous Charles VIII, après lui surtout, en apporta et en propagea les éléments en Touraine. Quant à la sobriété et à l'élégance de ces éléments décoratifs empruntés directement à l'antiquité, il faudra attendre bien plus longtemps encore avant de retrouver quelque chose d'analogue dans l'art français.

Pour ce qui est du style général des figures, celui des gisants du Mans et de Tarascon est assez peu significatif et plutôt sec et dur ; il n'a aucune de ces qualités de réalisme attendri et de grâce voulue que déploiera Michel Colombe dans les gisants de Nantes, ou Guillaume Regnault dans les figures des Poncher. Dans le *Portement de Croix* d'Avignon, nous avons affaire à un style beaucoup plus caractérisé. La composition très chargée est extrêmement compliquée et comme grouillante. Le style des figures est violent, dramatique, d'un réalisme très âpre, presque caricatural : les bourreaux ont des profils extravagants ; le Christ portant sa croix est sans résignation, sans douceur comme sans grandeur vraie ; le saint Jean, les saintes Femmes expriment leur douleur par une mimique violente et par de véritables grimaces. La Vierge s'évanouit mélodramatiquement sur le devant de la scène. Rien n'est plus différent de l'esprit qui animera le chef-d'œuvre français de la fin du xv^e^ siècle, le Sépulcre de Solesmes, postérieur de quinze ans à cette sculpture d'Avignon.

Or, nous avons ici l'œuvre du représentant le plus important de l'influence italienne en France avant Charles VIII ; comment donc attribuer à cette influence cette action soi-disant adoucissante et modératrice que l'on veut généralement lui reconnaître? Laurana ne nous apporte que les violences d'expression et les gestes forcenés de certains successeurs de Donatello, aggravés, Courajod le reconnaissait lui-même, d'une forte dose de réalisme

flamand, ainsi que d'une manière brutale et quelque peu vulgaire qu'il avait contractée sans doute dans le milieu napolitain. Il n'en sera pas autrement, du reste, de Guido Mazzoni, que nous verrons s'établir en France un peu plus tard. Comment donc pourrait-on faire de ces gens-là les initiateurs d'une école qui renoncera de parti pris à toutes leurs qualités ou leurs défauts les plus saillants[1] ?

S'il est le plus important, Laurana n'est pas le seul médailleur italien que l'on rencontre en France au XV^e siècle : à la cour même du roi René nous voyons passer encore *Pietro da Milano*. Celui-ci, en dehors de son très grand talent de médailleur-portraitiste, avait aussi des capacités plus importantes. M. de la Tour a cru pouvoir l'identifier avec l'architecte qui dirigeait à Naples la construction de l'arc de triomphe de Castel-Nuovo[2] et il a fait remarquer très justement, dans les fonds des compositions placées au revers de certaines de ses médailles, des architectures qui font déjà prévoir les ambitions classiques d'un Bramante. Mais on ne paraît pas, du moins à notre connaissance, avoir fait appel à ces capacités durant le séjour assez court de l'artiste en France.

Médaille du roi René par *Pietro da Milano*. (Bronze.)
(Cabinet des Médailles.)

Des comptes italiens nous donnent précisément les dates de son voyage.

1. M. Marcel Reymond n'a pas accepté dans sa *Sculpture florentine* l'attribution à Laurana d'un certain nombre de bustes de femme italiens, qu'il croit bien plutôt florentins que napolitains, notamment la fameuse *jeune fille inconnue* du Louvre, et la soi-disant *Marietta Strozzi* du Musée de Berlin. Nous serions assez tenté de nous rallier à son opinion. Courajod rattachait à cette série de bustes tous ces masques en marbre presque identiques, répandus un peu par toute la France, à Villeneuve-lès-Avignon, à Carpentras, au Puy et à Bourges. Acceptée par M. Bode, l'attribution à Laurana en a été rejetée par M. Carotti. (*Archivio storico dell' Arte*, 1891, p. 38-43.) Il ne nous semble pas que l'on ait encore dit le dernier mot sur cette question, d'autant plus obscure que tous ces masques sont d'origine incertaine et que l'on n'en cite pas un seul qui ne soit détaché et isolé.

2. H. de la Tour, *Pietro da Milano*, *Revue de numismatique*, 1893, p. 112 et suiv. — Cf. E. Bertaux, *L'arco e la porta trionfale d'Alfonso e Ferdinando d'Aragona a Castel Nuovo*, *Archiv. stor. per le provincie napolitane*, anno XXV, fasc. I.

Il arrive de Naples en 1461, la même année que Laurana. Mais il ne séjourne que quelques années à la cour du roi René et retourne en Italie en 1464. On connaît de lui trois médailles excellentes de son protecteur, dont une le représente avec sa femme, *Jeanne de Laval*; il en existe une aussi de *Ferry de Vaudemont*, son gendre[1]. Au Musée d'Aix, un petit médaillon de marbre représentant *le roi René* offre de tels rapports avec la médaille de bronze du même personnage, datée de 1461, qu'il paraît en être une simple copie. Un bas-relief en pierre de plus grande taille, dans la même collection, nous offre aussi une effigie du personnage de profil, très vigoureuse et d'un réalisme saisissant[2]; si elle n'est pas de Pietro da Milano, elle est à coup sûr de Laurana ou de quelqu'un de leurs compatriotes.

D'après des textes publiés par M. Maxe-Verly[3], Pietro da Milano aurait, pendant son séjour en France, accompagné le roi René en Lorraine et aurait travaillé à Bar-le-Duc à la décoration d'une chapelle de la Madeleine, dont il ne reste plus rien[4]. Il aurait exécuté aussi pour le château de Bar une sculpture représentant deux chiens se battant, dont M. Maxe-Verly croit avoir retrouvé au moins une répétition. Une fois rentré à Naples, en 1465, l'architecte médailleur reprit ses travaux de Castel-Nuovo. En 1485, on le trouve encore employé (comme orfèvre?) au service du pape Alexandre VI.

Nous connaissons encore un autre médailleur et orfèvre venu d'Italie vers cette époque, c'est *Nicolo Spinelli* ou *Nicolas de Florence* que nous trouvons en 1468 travaillant à la cour de Bourgogne, pour Charles le Téméraire, puis établi à Lyon jusqu'en 1499, date de sa mort[5]. On est assez mal renseigné sur ce qu'il y fit. Il dut certainement en 1494, concourir avec son gendre *Louis Le Père*, à l'exécution de la médaille de Charles VIII et d'Anne de Bretagne, dont Perréal donna les dessins. Celle-ci pourtant est très différente comme style et comme facture des pures productions italiennes.

Il dut y avoir encore, en dehors de ceux que nous venons de nommer, d'autres médailleurs italiens qui passèrent en France à cette époque et dont

1. Cf. *Trésor de numismatique*, Aloïs Heiss et Friedländer, *ouv. cit.*, pour les médailles de Laurana.

2. Cf. plus haut p. 112 fig.

3. Cf. Maxe-Verly, *Réun. des Soc. des B.-A. des dép.*, 1896, p. 267-375.

4. On voit à Angers, chez les Dames du Calvaire, une statue en bois (moulage au Musée Saint-Jean), qui représente la Madeleine enveloppée dans ses cheveux. Cette statue proviendrait de l'ermitage de la Baumette et aurait été exécutée pour le roi René. Elle a été retrouvée très mutilée dans la Loire après la Révolution : actuellement, la tête, les mains et les pieds sont modernes et il ne faut guère se fier à l'attitude que le restaurateur lui a donnée et qui est celle d'une gisante. N'y aurait-il pas là un rapport possible avec quelque sculpture exécutée par *Pietro da Milano* à *Bar-le-Duc* ?

5. Cf. Müntz, *Ren. Ch. VIII*, p. 490. — Heiss, *Médailles de personnages français, par Nicolo Spinelli, Revue de numismatique*, 1890, p. 475-476.

le nom nous échappe aujourd'hui. Ainsi l'on connaît quelques médailles d'origine évidemment italienne qui représentent des personnages appartenant à la cour de Bourgogne [1] ; Le style en est très énergique et annonce un talent robuste, mais différent de celui des artistes qui nous sont connus comme ayant travaillé pour cette même cour, Spinelli et Jean de Candida.

Ce *Jean de Candida* [2], est une figure très curieuse d'artiste et de littérateur, d'orateur et de diplomate. M. de la Tour a dans une étude remarquable défini sa personnalité et son rôle artistique, et nous le représente comme un véritable apôtre de l'art italien et l'un des initiateurs de la Renaissance. Il était d'origine napolitaine, sorti d'une grande famille, et ses qualités personnelles aidèrent singulièrement à son influence. Dès 1476, il était pensionné par Charles le Téméraire en qualité de secrétaire et nous le voyons paraître aussi à la cour de France dès 1482 ou 1483. Il dut être en relations avec les grands bourgeois de Tours de cette époque, Robert Briçonnet, par exemple, dont il fera deux médailles en 1493 et 1494, avec Artus Gouffier, avec l'amateur manceau Pierre de Couthardy, dont il modèle également une effigie. Il est lui-même conseiller du roi, et en 1491 on l'envoie en ambassade auprès du pape. Il fit partie probablement de l'expédition de Charles VIII et joua encore un grand rôle en France pendant les premières années du XVI^e^ siècle. L'une de ses dernières médailles, vers 1504, représente le jeune François de Valois.

Revers de la médaille de Louis XI par *Laurana*. (Bronze.)
(Cabinet des Médailles.)

Quel genre d'influence pouvaient bien exercer autour d'eux ce Jean de Candida et en général tous ces médailleurs italiens? Il ne faut pas à notre

1. P. Valton, *Revue de numismatique*, 1887, p. 76-80, et H. de la Tour, *ibid.*
2. Cf. L. Delisle, *Bib. de l'École des Chartes*, 1890, pp. 310-312, et H. de la Tour, *Jean de Candida*, 1895, in-8. Ext. de la *Rev. de numismatique*.

avis exagérer leur action, ni grandir outre mesure cette espèce de révélation d'un art « plein de jeunesse, de poésie, d'amour vrai de la nature[1] ». Ce n'est pas tout l'art italien qu'ils apportaient avec eux, et si ce n'était que des leçons de naturalisme qu'ils avaient à donner, on pourrait dire que nos Français n'en avaient précisément pas besoin à cette date. Or, leurs effigies ne pouvaient guère enseigner autre chose.

Quant à leurs revers, ils comportaient parfois de ces compositions allégoriques inaugurées par Pisanello, et qui s'étaient de plus en plus, après lui, inspirées de l'antiquité. Telle cette *Concordia* que l'on voit au revers de la médaille de Louis XI ou cette *Pax Augusti* qui figure sur l'une de celles de René d'Anjou. Mais de même que les architectures à la Bramante que nous avons notées tout à l'heure chez Pietro da Milano, ces figures costumées à l'antique, avec des cuirasses classiques, des draperies légères et collantes, resteront très longtemps lettre morte chez nous. Lors même que ces habitudes de style se répandront beaucoup plus tard, ce sera par une voie toute différente, celle de l'école de Fontainebleau.

Les médailleurs du xv^e^ siècle avaient créé cependant en France un art ou plutôt un genre, celui de la médaille-portrait qui allait fleurir au cours du xvi^e^ siècle dans des mains tantôt italiennes et tantôt françaises[2]. Mais encore faut-il remarquer que longtemps après l'arrivée de Laurana, de Pietro da Milano, de Jean de Candida et des autres, le grand artiste que l'on regarde précisément comme influencé entre tous par le génie italien, Michel Colombe, ayant à exécuter une médaille à effigie, fera, de l'aveu même des spécialistes, une œuvre entièrement personnelle où l'on retrouverait plutôt la manière des premières médailles françaises du milieu du xv^e^ siècle que celle des œuvres italiennes[3].

Il faut avouer cependant que par la nature de leurs productions et de celles qu'ils pouvaient répandre autour d'eux, les plaquettes, les petits bronzes, les médailles qu'on portait en agrafes sur les chapeaux, les moyens d'action de ces artistes échappent forcément à notre contrôle ; nous ne pouvons guère que supposer cette action et en chercher les résultats. Or, en fait de résultats pratiques et tangibles il nous est à peu près impossible, pendant une période d'une trentaine d'années, entre 1465 et 1495, d'en saisir aucun, au moins dans la sculpture et la décoration monumentale.

1. De la Tour., *ouv. cit.*, p. 8.

2. La plus ancienne médaille française à portrait, qui nous soit connue, est celle du cardinal Charles de Bourbon, fabriquée à Lyon en 1486 (*Trésor de numism. Méd. fr.*, 1^re^ p., pl. XLI, 3). Ensuite vient celle de Charles VIII, de 1494. Cf. H. de la Tour, *Bull. Soc. antiq.* 1898, p. 108.

3. Cf. plus loin, chap. X.

Il faut cependant considérer que ces artistes contribuèrent à répandre ou à entretenir le goût des choses italiennes qui n'allait éclater furieusement que quelques années après : ils préparèrent les voies à l'italianisme futur. Mais rien ne nous prouve qu'ils aient dès le moment même de leur arrivée, vers 1460, exercé une très grande action sur l'art français, même et surtout dans ce milieu artistique tourangeau que l'on prétend, dès 1470, tout pénétré d'influences italiennes. A vrai dire, celui-ci n'offre rien de très particulier, malgré la présence de la cour; il est beaucoup moins favorisé par exemple, à ce point de vue, non seulement que le milieu provençal, mais que le milieu lyonnais ou bourguignon. Jean de Candida est le seul médailleur italien dont nous ayons pu signaler la présence en Touraine. Encore y passa-t-il relativement assez tard, et ne pouvons-nous pas affirmer qu'il s'y soit établi à demeure.

En dehors des médailles et des petits bronzes on signale encore comme agents de propagande italienne les produits de l'industrie marbrière de Gênes et le commerce très abondant qui s'en fit à une certaine époque. Mais c'est surtout pendant la période suivante, entre 1500 et 1510, que nous verrons affluer les monuments de cette nature : tabernacles, tombeaux, fontaines, bénitiers, etc. Ce ne sont pas là des documents qui puissent, comme les plaquettes et les médailles, disparaître totalement sans laisser de traces : or dans l'enquête que nous avons faite, sur la série des bénitiers italiens par exemple ou des fonts baptismaux en marbre, importés en France, le plus ancien monument que nous ayions rencontré avec une date certaine, est de 1494, l'année même de la première expédition d'Italie.

Le voyage de Jean Fouquet.

Enfin, à côté de l'arrivée de quelques artistes et particulièrement des médailleurs italiens, à côté de l'importation en France de quelques objets d'art devenus presque insaisissables pour nous, un fait capital, dit-on, dans l'histoire de l'italianisme en France avant les guerres d'Italie, c'est le *voyage de Jean Fouquet* à Rome. Le fait est indéniable, et nous n'avons pas à revenir sur les preuves qu'on en a données[1]. Fouquet alla en Italie vers 1443 et y

1. Cf. A. Salmon, *Archives art fr.*, 1re série, IV, 168. — A. de Montaiglon, *Jean Fouquet en Italie, ibid.*, 2e série, I, 454-468. — P. Leprieur, *Jean Fouquet, Revue de l'art anc. et mod.*, I, 40-41.

fit le portrait du pape Eugène IV ; mais nous ne savons exactement ni comment il y avait été appelé, ni combien de temps il y resta [1].

Les conséquences néanmoins de ce voyage sont évidentes lorsqu'on examine l'œuvre de l'artiste et de ses successeurs : c'est principalement l'introduction dans la miniature française du système de l'ornementation emprunté à l'antiquité : colonnes torses, arcs de triomphe, obélisques, colonnades, pilastres cannelés, etc.

Il ne faudrait pourtant pas exagérer la portée générale de ce fait et en faire comme une sorte de symbole. Les conséquences dans le domaine particulier de la miniature purent en être importantes ; mais cela ne donne guère le droit de parler comme l'a fait Courajod, par exemple, d'une atmosphère nouvelle qui se crée en Touraine vers 1445, atmosphère toute pénétrée de courants italiens. De ce qu'un miniaturiste a rapporté des cahiers de croquis d'après les monuments antiques et d'après les décorations classiques en vogue chez les Italiens de l'époque de Brunelleschi, de ce qu'il se sert de ces souvenirs et de ces croquis pour composer le cadre de son œuvre postérieure à 1450, de ce qu'il les transmet même à ses élèves, qui les copient sans les comprendre ni les modifier, de ce qu'il se souvient parfois de certains gestes ou de certaines dispositions, il ne s'ensuit pas forcément que l'esprit général de toute l'école française doive en être transformé, lorsqu'on constate surtout que, décoration à part, le style général de ces miniatures reste fidèle dans son ensemble à la tradition franco-flamande, et que l'introduction de ces emprunts étrangers y coïncident souvent avec la continuation pure et simple des principes de la décoration traditionnelle.

Remarquons en outre que ces principes de décoration nouvelle, inaugurés vers 1450, restent la propriété des miniaturistes, que les tailleurs de pierre ne les adoptent en aucune façon, et que, lorsque beaucoup plus tard, à l'extrême fin du siècle, plus de cinquante après le voyage de Fouquet, la décoration architecturale se transformera, ce ne sont pas du tout les éléments chers à cet artiste qu'elle adoptera tout d'abord. Celui-ci avait, à l'exemple des Italiens de la première moitié du XV^e^ siècle, calqué d'assez près les formes antiques. Or, nous avons indiqué déjà dans l'histoire même de l'ornementation italienne une déviation assez curieuse qui se produit vers 1450 : après avoir imité presque servilement le décor antique, on va s'abandonner un peu plus tard, surtout dans le Nord, aux fantaisies de l'arabesque gracieuse et

1. C'est une exagération que d'affirmer que Fouquet fut appelé *pour faire* le portrait du pape. M. Leprieur a fort justement supposé qu'il avait dû accompagner quelque ambassadeur envoyé auprès du pape sous Charles VII et être amené à faire le portrait du souverain pontife comme il avait fait déjà auparavant, bien que très jeune, le portrait du roi de France.

légère, et s'éloigner pour un moment des pures formes antiques. C'est sous cette forme de l'arabesque que le style italien pénétrera notre décoration monumentale dans les dernières années du siècle et les premières du suivant. Ce n'est donc pas de Fouquet ni des Italiens de sa génération, mais bien d'une nouvelle génération d'artistes, ce n'est pas des Florentins ni des Romains de 1450, c'est des Milanais et des Génois de 1490 que l'art monumental subira chez nous l'influence.

En somme, Michel Colombe étant né vers 1430, on peut admettre que c'est vers 1460-1470 que sa formation s'achève ; c'est alors qu'il se fixe en Touraine. Or, ni les médailleurs, ni les miniaturistes ne nous paraissent susceptibles d'exercer à ce moment sur l'art de la sculpture une influence italianisante bien efficace ; nous ne pouvons enregistrer dans la région la présence d'aucune autre œuvre de sculpture importante que le tombeau de Charles d'Anjou, apporté sans doute au Mans à une date qui ne saurait être antérieure à 1473, et qui est peut-être très postérieure ; où faut-il donc prendre ces fameuses pénétrations italiennes qui auraient fait de la Touraine, dès 1445, dès le règne de Charles VII, un milieu de culture artistique si spécial ?

Certes, il a pu y avoir dès 1460-1470, en Provence, un petit centre d'art franco-italien ; mais le sculpteur Laurana qui y a produit des œuvres importantes est à peine représenté au dehors. On reconnaît de plus que son style n'est pas, ornementation à part, empreint du pur esprit italien, que son réalisme brutal est tout plein d'éléments flamands. Les autres médailleurs sont aussi plus préoccupés de donner des images robustes et vraies que des leçons de grand style : où donc nos artistes auraient-ils pris cette notion de noblesse, de douceur, de pureté, de *style* que l'on représente comme le ferment nécessaire de l'évolution de l'art franco-flamand ?

Il y a bien, il est vrai, le voyage de Fouquet qui, lui, a vu les vrais maîtres Italiens, qui a aperçu sans doute aussi quelques antiques ; mais il est seul ou à peu près, et nous avons vu ce qu'il avait rapporté surtout de ce contact. Toute cette « pénétration lente » que l'on ne peut appuyer sur des faits précis, sur des monuments dont nous puissions juger, nous paraît donc une simple hypothèse pour relier le voyage de Fouquet au mouvement italianisant qui se produit cinquante ans plus tard, alors que le premier phénomène isolé n'a presque aucun rapport avec la soudaine invasion, avec la transformation complète qui va se produire dans notre art français après les guerres d'Italie.

Toutes les preuves que Courajod annonçait à l'appui de cette pénétration italienne, toutes les importations réelles et considérables, encore saisissables pour nous aujourd'hui, qu'il signalait, se rapportent à l'extrême fin du XV^e^ et au début du XVI^e^ siècle. Or, à ce moment, Michel Colombe approche de 70 ans, et ce n'est pas généralement à cette époque de sa vie qu'un artiste peut subir l'influence qui décide du caractère de son œuvre.

Profil de personnage « à l'antique »
provenant de Gaillon.
(Marbre.)

CHAPITRE VI

LA PÉNÉTRATION ITALIENNE ENTRE 1495 ET 1510 ENVIRON

APRÈS LES GUERRES D'ITALIE

Action décisive des expéditions d'Italie. — Enthousiasme peu éclairé d'abord. — Le butin de Charles VIII. — Objets d'art importés d'Italie immédiatement après 1495. — Artistes ramenés. — Rapports de plus en plus fréquents et intimes avec l'Italie.

Le personnel des artistes italiens employés par Charles VIII. — Le jardinier Pasello. — Alphonse Damasso, Jérôme Pacherot, Bernardino de Brescia. — Guido Paganino, Dominique de Cortone, Fra Giocondo. — Leur rôle effectif et leur influence immédiate.

Importation de monuments sculptés à Gênes ou à Carrare. — Énumération générale et dates.

Sur la question des origines du mouvement italianisant en France, il faut, d'après ce que nous venons de voir, en revenir à la théorie la plus simple, celle qu'indiquait déjà Benjamin Fillon en 1852 quand il disait[1] que « l'on pouvait bien reconnaître quelques traces de goût italien, dès le XV^e^ siècle, mais que c'était cependant l'expédition de Naples qui avait porté le coup décisif ». Ces quelques traces nous les avons notées soigneusement ; cet apport décisif, nous allons y arriver maintenant, avec les œuvres importées ou exécutées sur place par des Italiens sous Charles VIII et sous Louis XII.

Nous n'avons pas à revenir ici sur la première expédition d'Italie, ni sur l'enthousiasme bien des fois constaté du roi de France et de sa suite, lorsqu'ils furent mis en contact avec la vie et l'art italiens, lorsqu'ils virent les palais et les jardins de ce pays qu'ils qualifiaient couramment de « paradis terrestre[2] ». Est-il bien nécessaire cependant à ce propos de parler d'une « revanche » de l'art méridional, de l'art latin, reprenant ses droits « sur les barbares septentrionaux ». Pour vif qu'il ait été, cet enthousiasme ne fut au premier abord ni très raisonné, ni très éclairé, et il est évident que c'est le luxe et tout le brillant extérieur de la civilisation italienne, autant et plus que l'art italien, qui séduisirent nos compatriotes. On sait l'étrange assem-

1. *Archives de l'art français*, I, 273.
2. Cf. Benj. Fillon, *loc. cit.* — Müntz, *Ren. Ch. VIII*, p. 502-515.

blage de noms et de métiers divers qu'offre cet important *État des gages des ouvriers italiens employés par Charles VIII*[1], où nous trouvons la trace de tous les exotiques ramenés par le roi. On y rencontre des tailleurs, des parfumeurs, des jardiniers, un nègre pour « garder les papegaulx », pêle-mêle avec des artistes d'une part, comme Fra Giocondo, Guido Paganino, etc., et des littérateurs comme Jean Lascaris, « docteur en plusieurs sciences », d'autre part. Il n'y a vraiment pas lieu de parler à ce propos d'une *académie* installée à Amboise par Charles VIII[2].

Il devait en être de même pour ce butin formidable et dont une partie seulement s'était perdue à Fornoue, qui, voituré de Naples à Lyon, puis de Lyon à Amboise, ne pesait pas moins de 87.000 livres[3] : pour quelques œuvres d'art, on devait y trouver évidemment bien du fatras et de simples curiosités.

Nous sommes malheureusement bien mal renseignés sur la nature et sur le sort des objets d'art qui furent rapportés par Charles VIII d'Italie et qui purent servir en particulier à la décoration du château d'Amboise. A vrai dire même, nous n'en connaissons aucun, et nous sommes réduits à des suppositions. Nous savons seulement, par exemple, que la bibliothèque des rois aragonais passa en France à cette époque, et que certains manuscrits grecs qui figurèrent plus tard à Fontainebleau provenaient certainement de Naples[4]. On peut aussi relever dans les inventaires d'Anne de Bretagne[5] quelques tableaux, représentant des Vierges, des portraits de personnages italiens, etc. Mais il faut remarquer que les objets ici mentionnés pouvaient également provenir des expéditions de Louis XII, puisque Anne de Bretagne, deux fois reine, vécut jusqu'en 1514[6].

En dehors des œuvres qui firent partie du butin de Charles VIII, on cite encore d'ordinaire, comme ayant été apportée directement d'Italie à la même

1. Publié par A. de Montaiglon, *Archives de l'art français*, 1852, I, p. 95-132.

2. Müntz, *loc. cit.*, p. 512.

3. *Arch. art. fr.*, II, 305-306.

4. Cf. Léopold Delisle, *Catalogue des manuscrits de la Bibliothèque nationale*, I, 217; III, 352. — *Mélanges Graux*, 1884, p. 285. — Omont, *Catalogue des manuscrits grecs de la Bibliothèque de Fontainebleau.*

5. Cf. Leroux de Lincy, *Vie de la reine Anne de Bretagne*, IV, p. 153-157, et *Biblioth. de l'École des Chartes*, 1850, p. 52-53.

6. Il en est de même pour les collections formées par Florimond Robertet dont le détail nous est connu grâce à un inventaire; celui-ci (*Mémoires de la Soc. des Antiq. de France*, 3e série, t. X, p. 1 et suiv.) ne fut rédigé qu'après la mort du trésorier des finances en 1532, et si Robertet avait assisté à l'expédition de Charles VIII, ses rapports avec l'Italie avaient continué bien longtemps après; nous ne devons même pas nous étonner, le goût pour l'art classique italien s'étant développé de plus en plus, de trouver chez lui, outre le David de Michel-Ange, un grand nombre de tableaux, de tapisseries, de marbres, d'albâtres, ou de bronzes, représentant pour la plupart des personnages ou des scènes empruntés à l'antiquité.

époque, la Madone en mosaïque du Musée de Cluny [1], qui provient de l'église Saint Merri [2], à Paris, et dont l'histoire est assez obscure ; elle portait, paraît-il, autrefois cette signature, aujourd'hui disparue, qui affirmait son origine : OPUS MAGISTRI DAVIDIS FLORENTINI, et ce serait, d'après Montaiglon [3], l'œuvre de *David Ghirlandajo* ; celui-ci ne vint jamais en France, et Vasari prétend qu'il aurait exécuté cet ouvrage à Florence pour l'envoyer au roi de France. Une partie de l'inscription conservée nous apprend cependant que la mosaïque fut donnée à l'église Saint-Merri par le président Jean de Ganay († 1512).

Quant au fameux saint Sébastien de *Mantegna* qui se trouve dans l'église d'*Aigueperse* en Bourbonnais [4], on ne peut déterminer au juste à quelle époque il arriva en France. Mais il est très probable qu'il fut donné à l'église par Gilbert de Bourbon qui avait épousé la sœur de François de Gonzague, marquis de Mantoue, protecteur de Mantegna, et qui devint vice-roi de Naples après le départ de Charles VIII. C'est donc très probablement aussi une œuvre importée en France vers la même date que la précédente.

Quoi qu'il en soit, voici quantité de produits italiens, introduits d'un seul coup en France, et en grande partie au cœur de la France, à la cour, en Touraine, et voici qu'arrivent en même temps des artistes en nombre assez considérable. Il va falloir dorénavant compter avec tout cela : l'invasion est commencée ; mais remarquons bien que nous sommes en 1496, qu'Amboise est déjà bâti en grande partie, que le sépulcre de Solesmes vient d'être mis en place par des imagiers français et que les représentants du style nouveau ont à peine le temps d'y ajouter, avec la date, ce hors-d'œuvre composé des deux plus anciens pilastres à l'italienne que nous rencontrions auprès d'une œuvre de sculpture française ; remarquons enfin que notre Michel Colombe a soixante-six ans ou environ.

A partir de ce moment, les rapports généraux avec l'Italie deviennent si évidents et si constants qu'il est presque inutile d'y insister. Les voyages fréquents, les expéditions militaires plus ou moins heureuses, l'occupation de Gênes, les ambassades innombrables, et, d'autre part, les bénéfices français distribués sans réserve à des ecclésiastiques italiens, le goût de certains grands prélats français pour la culture italienne, le cardinal d'Amboise en tête, puis Robert de Lenoncourt [5], archevêque de Tours (1484-1509), Louis de Crevent,

1. *Catalogue*, n° 1795.
2. Sauval, *Antiquités et recherches*, I, 438. — Lenoir, *Mus. des mon. fr.*, IV, 168.
3. *Art. cit., Arch. art. fr.*, I, 97-98.
4. Paul Mantz, *Une tournée en Auvergne*, *Gaz. B.-A.*, 2e pér., t. XXXIV, p. 375-387.
5. C'est lui qui sera plus tard le protecteur de Jean Martin, le premier traducteur de Vitruve. Cf. Pierre Marcel, *Jean Martin*, Paris, 1899.

abbé de Vendôme, Antoine Bohier, abbé de Fécamp, etc., l'arrivée des poètes, des chroniqueurs, des rhétoriqueurs, et des humanistes, Lascaris, Paul-Émile, Faust Andrelin, plus tard Lodovico Héliano, Girolamo Aleandro, etc., le renforcement des colonies italiennes déjà existantes à Lyon par exemple, les modes elles-mêmes, dans le langage et le costume[1], tout concourt à créer entre les deux civilisations des rapports de plus en plus intimes. Ce qui n'était que signes précurseurs isolés et souvent assez vagues avant 1495, devient palpable et multiple.

Nous nous bornerons à examiner ici comment se fit la pénétration au point de vue artistique, et plus particulièrement encore à rechercher quels exemples, quels modèles pour nos imagiers français furent apportés ou exécutés en France par les Italiens depuis 1495 jusqu'aux environs de la mort de Louis XII.

Le personnel des artistes italiens employés par Charles VIII.

Mais d'abord quels étaient ces artistes italiens pensionnés par Charles VIII, qui, d'après leurs états de paiement de 1497 et 1498, avaient été appelés pour « *ouvrer de leur mestier à l'usaige et mode d'Ytallie* ».

Si nous éliminons de cette liste le fretin des tailleurs et des parfumeurs, il nous reste encore bien des gens d'importance secondaire : tel ce *Luc Becjeame*, « inventeur subtil à faire couver et naistre pouletz », bien qu'il soit qualifié une fois au moins de « deviseur de bastiments », et que l'on s'empresse parfois un peu vite de le mettre au rang des grands artistes[2]. Tel encore le jardinier *Pasello da Mercoliano*, qui dessina d'abord les jardins des terrasses d'Amboise, puis ceux du château de Blois[3]. Il fut appelé ensuite à Gaillon[4], et en 1531 il figurait encore sur les comptes publiés par M. de Laborde en qualité de *jardinier du roi*[5]. Mais rien ne subsiste naturellement de son œuvre, et si goûté qu'ait été son talent, son influence en dehors de sa sphère particulière fut évidemment assez peu considérable.

Alphonse Damasso, en admettant même que la mention « *tourneur d'arbalestre* » qui accompagne son nom sur le premier compte de 1497 soit fautive[6] et qu'il faille lire, comme dans le second, *tourneur d'albâtre*, n'était

1. Cf. Quicherat, *Hist. du costume*, p. 115. — Leroux de Lincy, *Vie privée d'Anne de Bretagne*, p. 10.
2. Cf. Louis Dimier, *Le Primatice*, p. 17.
3. La Saussaye, *Château de Blois*, 1840, p. 185.
4. Deville, *Comptes de Gaillon*, LXXXVI.
5. De Laborde, *Comptes des bâtiments du roi*, I, p. 205.
6. Montaiglon, *art. cit.*, p. 111, note.

probablement qu'un manœuvre dont nul autre texte ne nous révèle l'activité. Il en était à peu près de même de *Gérôme Pacherot* (Passerot ou Pachiarotti), « ouvrier en maçonnerie », qui nous est un peu plus connu mais qui n'était sans doute qu'un praticien et qu'un ornemaniste. Nous savons qu'il se fixa à Tours en 1503, qu'il travailla à Gaillon, puis revint à Tours[1]. Il dut certainement jouer un très grand rôle dans la diffusion de l'ornement à l'italienne, et nous aurons à revenir à ce propos sur l'étendue et la signification de son œuvre.

Bernardin de Brissia (Bernardino de Brissac ou de Brescia) avait été appelé pour exécuter à Amboise de ces travaux de menuiserie en tarsia, de ces « planchers à la mode d'Italie », qui avaient si fort séduit Charles VIII à Naples[2] et qui devaient ressembler à ces mosaïques de bois, que le duc Jean de Berry avait fait exécuter, dès le début du xv^e^ siècle, pour son château de Bicêtre. Certaines parties des stalles de Gaillon peuvent nous donner une idée de la nature de ce travail au xvi^e^ siècle[3]. Mais ce Bernardin devait être encore plutôt un ouvrier d'art qu'un véritable artiste.

Au contraire, messire « *Guido Paganino*, chevalier, peintre et enlumineur », était un artiste de grande importance. Il reçoit des gages sensiblement supérieurs aux autres, et son identité ne fait aucun doute. Le titre seul que lui donne le texte de 1497 nous étonne légèrement, car nous le connaissons plutôt comme sculpteur que comme peintre. C'est en cette qualité qu'il jouissait déjà d'une certaine renommée quand Charles VIII entra en relations avec lui à Naples en 1495. Nous reviendrons tout à l'heure sur son œuvre avant et après cette date.

Il est assez curieux que pour tous ces artistes, aussi bien pour Paganino, dont la première œuvre connue est postérieure à la mort de Charles VIII, que pour les autres, nous ne puissions guère aujourd'hui saisir de trace de leur activité immédiate : si nous n'avions ces États qui nous révèlent leur présence près du roi et nous forcent bien à présumer qu'on ne les payait pas pour ne rien faire, nous serions tentés de reculer les dates de leur activité en France, ou de la considérer comme tout à fait négligeable. C'est ce que n'ont pas manqué de faire les défenseurs de la « Renaissance française », en particulier en ce qui concerne les architectes qui figurent sur la liste de 1497, *Fra Giocondo* et *Dominique de Cortone*.

Ce dernier, qui est désigné comme« *faiseur de chasteaulx* », n'est autre, selon

1. Cf. plus loin, même chap.
2. Cf. Lettre à Pierre de Bourbon, *Arch. art fr.*, I, 273.
3. Les comptes cependant ne nous apprennent pas que notre homme ait jamais travaillé pour Georges d'Amboise.

Montaiglon, que le fameux architecte, disciple de Juliano da Sangallo[1], que l'on trouve plus tard mentionné dans les *Comptes des bâtiments du roi*, et qui touchait encore une pension annuelle en 1549[2]. Il paraît bien aujourd'hui qu'il faille lui laisser la paternité de l'Hôtel de Ville de Paris (commencé en 1533), au sujet duquel se sont émues les discussions rapportées plus haut[3]. Mais qu'a-t-il fait avant cette date? Nous n'en savons précisément rien.

Il en est à peu près de même de « *Fra Giocondo*, religieux de l'ordre de Saint-François, deviseur de bâtiments ». Il fut un temps où on voulait attribuer tout ce qui s'était bâti en France au début du XVI[e] siècle à cet architecte théoricien, l'un des premiers commentateurs de Vitruve. Depuis, comme on ne trouvait son nom dans aucun compte détaillé, on a cherché à nier ou à peu près sa participation dans les œuvres d'architecture de cette première Renaissance française. Ne pouvant révoquer en doute qu'il ait construit le pont Notre-Dame sous Louis XII[4], on a voulu en faire uniquement un ingénieur; on l'a représenté comme occupé de fortifications, de ponts, de canaux; on a remarqué que certains de ses travaux italiens, les plans donnés pour le quartier du Rialto à Venise par exemple, répondaient parfaitement à cette idée[5]. On a prétendu que les travaux de Saint-Pierre de Rome, pour lesquels il fut rappelé de France par le pape en 1505, n'étaient que des travaux de consolidation. Il y a bien cependant en Italie le *palazzo della Ragione* de Vérone qui a été construit par lui[6], et en France même on a démontré récemment qu'il était certainement l'architecte du château de *Bury*, élevé pour Florimond Robertet de 1501 à 1504, et malheureusement en ruines aujourd'hui. De plus, M. de Geymuller[7], en étudiant un recueil de dessins du Musée des Offices, qu'il lui attribue, dessins qui se rapportent presque tous à la dernière partie de sa vie, nous a fait voir ce dont il était capable non seulement comme architecte, mais comme décorateur; or on trouve dans ce recueil au moins autant de projets de décorations que de plans.

Son influence tout en n'étant pas saisissable directement dut donc être très

1. Mariette, *Abecedario*, I, 123.

2. De Laborde, *Comptes des bâtiments du roi*, II, p. 204.

3. Cf. plus haut, p. 108, Marius Vachon, Palustre et Bournon, *ouv. cit.*

4. Cf. Leroux de Lincy, *Bibl. Éc. Chartes*, 2[e] série, t. II, p. 38.

5. Palustre, *Ren. en France*, I, Introd. p. IV, 75-76, II, 267, et surtout *Note sur Fra Giocondo*, *ibid.*, I, 92-93. Palustre rappelle ici le texte de Budé (*De Asse*, p. 401), où celui-ci traite fra Giocondo de « *professione architectus* sed antiquariorum diligentissimus » et quelques autres encore, mais il ne veut y voir qu'une allusion à sa science et à ses goûts d'érudit.

6. Cf. Ortimanara, *Dei lavori architectonici di fra Giocondo in Verona*, 1853.

7. H. de Geymuller, *Cento disegni di architettura, di ornato et di figure di Fra Giocondo*, Firenze, 1882, p. 55.

grande pendant les dix ans qu'il resta en France (1495-1505), et si l'on ne retrouve pas son nom dans les comptes, c'est que cette influence se borna sans doute à une inspiration, sans direction effective puisque Fra Giocondo n'était pas un homme de « métier »[1]. Il dut être parmi les plus actifs des initiateurs qui propagèrent chez nous le goût de la décoration antico-italienne et préparèrent au moins les caractères de cette architecture nouvelle qui allait, vers le temps précisément où il quitta la France, trouver sa plus haute et sa plus charmante expression dans les constructions de Gaillon.

Il y a là comme une période de préparation, d'incubation qui dure de 1495 à 1505 et où l'action de Fra Giocondo fut sans doute très importante ; cette préparation suffit du reste à expliquer la rapidité avec laquelle se répandirent les idées italianisantes dans notre décoration architecturale vers le milieu du règne de Louis XII, sans qu'il soit besoin d'invoquer l'existence d'une pénétration remontant jusqu'en plein xv^e^ siècle.

Remarquons enfin que, s'il y a probablement des lacunes dans nos connaissances, qui nous empêchent de mieux apercevoir l'œuvre de ces artistes, il y a tout lieu de croire cependant que la partie effective ne doit pas s'en placer immédiatement après leur arrivée en France. Viollet-le-Duc, dans une page très clairvoyante de son *Dictionnaire*, a admirablement défini le caractère du rôle probable de ces novateurs ambitieux et quelque peu brouillons, soutenus par la cour, vis-à-vis des vieux constructeurs français, « forts de leurs habitudes et de leur supériorité technique, pleins de défiance à l'égard de ces gens de cour et de ces beaux parleurs », et il a montré l'impossibilité où ces novateurs durent se trouver longtemps de faire réaliser leurs belles conceptions. C'est là ce qui explique que, malgré la présence des Italiens en France dès 1496, et malgré la faveur dont ils jouissent, les premières introductions de motifs nouveaux sont timides et furtives; ces motifs sont toujours plaqués sur des architectures traditionnelles : ce sera ici une clef de voûte, là un linteau au-dessus d'une porte ; le plus souvent, ils se trouvent mélangés à d'autres motifs purement gothiques. Le style français, même dans la pure décoration, ne s'italianise d'une façon générale que dix ans au moins après l'arrivée des premiers artistes d'outre-monts. Combien le style de la statuaire ou celui de l'architecture elle-même ne devait-il pas être, naturellement, plus long à se pénétrer des principes nouveaux[2] !

1. Ce rôle de Fra Giocondo a été apprécié avec beaucoup de netteté et de lucidité par M. Lechevallier-Chevignard dans son livre des *Styles français*, p. 193.

2. En ce qui concerne la peinture, c'est seulement aussi une dizaine d'années après le commencement des guerres d'Italie que nous voyons arriver les premiers peintres qui ne soient plus de simples manœuvres. Sous Charles VIII, on ne peut signaler que la venue en France, en 1498, de *Benedetto Ghirlandajo*, frère de Domenico et de David Ghirlandajo. Mais on n'a aucune mention de

L'importation des marbres de Gênes.

Parmi les causes les plus importantes qui aient pu agir sur le développement de notre sculpture, on signale l'arrivée en France d'un assez grand nombre de marbres exécutés dans les ateliers de la côte de Gênes et de Carrare. Courajod tirait de ce fait un de ses principaux arguments pour établir la précocité de la pénétration italienne. Mais il semble avoir trop volontiers, pour forcer sa démonstration et réfuter plus énergiquement la thèse de la « renaissance française », rapproché ces faits de ceux beaucoup plus isolés et plus rares qui se rapportent au xv^e^ siècle, et mêlé souvent indistinctement les quelques monuments cités au chapitre précédent à ceux postérieurs à 1500 que nous allons étudier maintenant.

C'est seulement vers 1505-1507, au moment où s'affirme de façon saisissable, comme nous l'indiquions à l'instant, l'action des Italiens amenés en France, au moment où des peintres de valeur tels qu'Andrea Solario viennent renforcer le personnel italien déjà établi chez nous qu'arrivent aussi les premiers grands monuments exécutés en Italie à destination de la France. C'est d'abord le *tombeau des ducs d'Orléans*, commandé à Gênes par *Louis XII* (1502-1504), puis les marbres commandés par *Antoine Bohier* pour son abbaye de *Fécamp* (1507). C'est en 1507 aussi que *Raoul de Lannoy* est gouverneur de Gênes et qu'il commande probablement son *tombeau de Folleville*, mis en place un peu plus tard; cette même année, *Bertrand de Meynal* quitte Gênes avec la *fontaine* monumentale destinée à *Gaillon* où il vient travailler de 1508 à 1509; la *statue de Louis XII* par *Lorenzo da Mugiano* est érigée également à Gaillon en 1508. C'est de 1507 enfin qu'est daté le *tombeau de l'évêque Thomas James* à *Dol*, apporté par les frères *Juste*, ou exécuté sur place par ces artistes.

Par un synchronisme remarquable, les premiers monuments importants exécutés en France par des Italiens après les guerres d'Italie datent presque exactement du même moment, la *chapelle de Commines* où travaille sans

travaux importants exécutés par lui. On ne connaît jusqu'ici que son tableau de la *Nativité* à l'église d'*Aigueperse*. La place était restée à peu près libre aux Bourdichon et aux Perréal. Voici maintenant de 1500 à 1515, Georges d'Amboise qui appelle *Andrea Solario* pour décorer la chapelle de Gaillon (1507) (cf. Deville, *Comptes de Gaillon*, p. cxxxv). C'est peut-être en France que celui-ci exécuta le portrait du maréchal d'Amboise et la Vierge au coussin vert qui provient des Cordeliers de Blois, (aujourd'hui au Musée du Louvre). Voici l'archevêque Louis II d'Amboise, parent du cardinal, qui fait venir toute une légion de peintres italiens pour décorer la voûte de sa cathédrale d'Albi (cf. Louis Dimier, *Le Primatice*, p. 24), en attendant *Léonard de Vinci* et son élève *Melzo* qui n'arriveront qu'en 1516, *Andrea del Sarto* qu'appellera également François I^er^, et son élève *Squazella* qui travaillera pour Jacques de Beaune.

doute *Mazzoni* et son atelier du Petit-Nesle est décorée et meublée entre 1506 et 1509. Le groupe de la *Sépulture de la Vierge*, œuvre italienne exécutée sur place à Fécamp, ne peut être antérieure, nous le verrons, à 1507. Le *tombeau des enfants de Charles VIII* est mis en place en 1506, enfin c'est de 1502 à 1507 que deux ouvriers italiens travaillent en même temps que Michel Colombe au *tombeau de François II de Bretagne* à Nantes. Quant aux apports moins considérables, à ces objets de pacotille tels que bénitiers, fontaines, fonts baptismaux, etc., dont Courajod aimait aussi à signaler l'influence, nous les avons recherchés très soigneusement, et le plus ancien spécimen que nous en ayons rencontré (encore Courajod ne le connaissait-il pas) est le bénitier de *Genillé*, daté de 1494. Les autres, autant qu'on peut les dater, sont des environs de 1507-1510, celui de Marmoutier même de 1522.

Le simple énoncé de ces dates suffirait presque pour notre dessein et nous pourrions ne pas pousser plus avant notre revue des pénétrations italiennes puisque les grands monuments français que nous allons avoir à étudier dans la suite sont ou bien des environs de 1496, comme le sépulcre de Solesmes, ou bien des environs de 1502-1507, comme le tombeau de Nantes ; les œuvres italiennes que nous venons d'énumérer et de dater ne sauraient par conséquent les avoir influencés. De plus, notre Michel Colombe est à ce moment un très vieil artiste dont le style doit être fixé depuis longtemps. Mais on oublie facilement ce dernier détail, on prétend aussi qu'un artiste, même très âgé, peut se laisser séduire par une mode nouvelle en pleine faveur. On pourrait nous faire remarquer enfin que, s'il n'y a pas succession dans le temps, il y a du moins presque simultanéité avec les œuvres de la dernière partie de la carrière de Michel Colombe. Ce sont, pourrait-on nous dire, deux séries d'œuvres parallèles entre lesquelles il a pu y avoir immédiatement comme une sorte de rayonnement d'influences. Étudions donc les unes et les autres, et cherchons un peu quelle pouvait être la nature de ces influences italiennes.

Jusqu'ici, de plus, en fait d'art italien, il nous a été très difficile de rencontrer des réalités auxquelles notre analyse pût s'attaquer directement. Nous nous sommes heurtés à des actions probables, insaisissables, impondérables, morales (?). Voici des œuvres cette fois, réellement conservées, à la merci de notre œil et de notre objectif. Si ce ne sont pas celles qui ont pu, ou qui auraient pu agir sur la formation de nos artistes, de 1480 à 1500, elles en dérivent immédiatement, elles sont simplement d'un art un peu plus avancé dans son développement, elles manifestent toujours le même tempérament ultramontain, le même génie entièrement opposé à celui de nos artistes nationaux.

Leur rapprochement avec nos œuvres françaises sera donc extrêmement instructif en faisant saillir le contraste absolu qui existe entre les deux arts.

Logiquement, si l'on suivait complètement l'histoire de la sculpture en France pendant tout le XVI^e^ siècle, c'est après Michel Colombe et l'École de la Loire qu'il faudrait faire intervenir ces œuvres venues de l'étranger dont on verrait alors le résultat effectif chez les artistes de la génération qui commence à fleurir de 1515 à 1525. Mais, ayant simplement l'intention ici de mettre en lumière le caractère vrai de Michel Colombe et de son école, nous avons préféré commencer par tracer ce tableau de l'art italien en France entre 1495 et 1510 ; il nous permettra de mieux faire ressortir tout à l'heure les caractères nettement opposés de l'art français qui s'épanouit pendant la même période et dont les véritables origines devront être recherchées dans notre première partie.

Après 1510 nous nous bornerons à considérer dans la suite de Michel Colombe ce qui sort directement de lui, ce qui, restant vraiment français, continue son esprit et sa manière. L'étude cependant que nous aurons faite ici des caractères de l'art d'importation italienne, nous servira à ce moment à reconnaître dans certains morceaux, à côté de la tradition du maître, les quelques symptômes d'altération qui s'y manifestent ; car cette altération provient, à n'en pas douter, de l'art qui s'est répandu chez nous pendant ces vingt premières années du XVI^e^ siècle, qui a, réellement cette fois, envahi notre territoire, qui enserre de toute part l'école française et qui va bientôt triompher presque complètement de ses dernières résistances.

Musée du Louvre. — Fragment décoratif provenant de Gaillon. (Marbre.)

I. — MONUMENTS DE SCULPTURE IMPORTÉS D'ITALIE

Les marbres de la côte de Gênes. — Achats de matériaux bruts ou travaillés.
Tombeau des ducs d'Orléans commandé par Louis XII.
Marbres italiens apportés à Gaillon. — Morceaux décoratifs. — Les deux fontaines. — Les médaillons d'empereurs romains. — La statue de Louis XII.
Marbres commandés par Antoine Bohier pour l'abbaye de Fécamp. — Le tabernacle. — Les bas-reliefs de l'autel. — La châsse. — Les statues de saint Taurin et de sainte Suzanne.
Tombeau de Raoul de Lannoy à Folleville.
Morceaux isolés ou de provenance incertaine.

Les Français, qui avaient passé les Alpes, avaient certainement été séduits par l'éclat des marbres d'Italie : c'est une impression naturelle que tout homme du Nord peut éprouver en tombant dans ce pays où le marbre le plus éblouissant paraît abonder et se tailler aussi facilement que la pierre tendre de nos contrées. A partir du règne de Louis XII, c'est aux carrières de Gênes et de Carrare que l'on va demander les matériaux de presque tous les grands monuments de sculpture que l'on élèvera, et l'on va renoncer à peu près aux marbres noirs, gris ou d'un blanc plus terne des carrières de la Meuse, tandis que, quelque cent cinquante ans plus tôt, c'étaient ceux-ci qui avaient fait prime sur le marché français et qui, à leur suite, avaient introduit chez nous les imagiers tels que Beauneveu et ses compatriotes des provinces flamandes.

Dans les premières années du XVI^e^ siècle, le roi de France ou les grands seigneurs comme le cardinal d'Amboise vont avoir à Gênes comme un véritable atelier permanent avec une sorte de représentant ou de surveillant attitré. Nous trouvons à plusieurs reprises dans cet emploi, un Génois, nommé *Spinola de Serravalle*[1], qui est chargé de se procurer les marbres nécessaires, de surveiller l'extraction, le transport des marbres et quelquefois le travail des sculpteurs.

Nous savons que dès la fin de 1499 Anne de Bretagne cherchait à acheter des marbres à Carrare pour faire édifier une sépulture à son père, le feu duc de Bretagne. Nous en sommes avertis par une lettre de recommandation donnée à ses émissaires par les autorités de Gênes, le 17 octobre 1499[2]. Plus tard, en 1504, c'est le cardinal d'Amboise que nous voyons en quête de marbres pour son château de Gaillon[3]. De l'envoi des matériaux bruts à l'envoi des matériaux dégrossis, puis complètement mis en œuvre, il n'y avait qu'un pas; ce pas fut bientôt franchi. On alla même encore plus loin, et

1. Cf. Alizeri, *Notizie dei professori del disegno in Liguria*, 1876, IV, p. 306-307.
2. *Ouv. cit.*, IV, 305. Le représentant de la reine est un nommé Guillaume Bonin.
3. *Ouv. cit.*, IV, 306-307.

des ouvriers locaux, des manœuvres quelquefois, se chargèrent d'accompagner et de mettre en place les morceaux ainsi exécutés. Une fois en France, ils y restèrent, tout heureux sans doute de s'y voir de simples ouvriers passer grands artistes.

Tombeau des ducs d'Orléans.

La première commande d'un monument important dont nous ayons gardé à la fois la trace écrite et le résultat, puisque le monument lui-même a subsisté, c'est le *tombeau* élevé par Louis XII à la mémoire *des ducs d'Orléans*, ses ancêtres, en vertu du même sentiment familial qui faisait commander à la reine Anne, au même moment, le tombeau de ses père et mère. Mais la reine, après avoir fait venir des marbres et des ouvriers italiens, par un revirement subit dont nous aurons à reparler[1], allait confier la majeure partie de l'exécution du tombeau de Nantes à des Français ; Louis XII, au contraire, voulant peut-être par ce moyen affirmer les attaches italiennes de sa famille, ou simplement séduit par l'art élégant et raffiné qu'il admirait en Italie, commanda le tombeau en entier à quatre sculpteurs italiens : nous connaissons leurs noms grâce au texte de la commande qui leur fut donnée en 1502, par Jean Hernoet, secrétaire du roi[2].

C'était *Michele d'Aria*, *Girolamo di Viscardo*, *Donato di Battista Benti* et *Benedetto di Bartolommeo*[3], les deux premiers, Génois, assez célèbres dans leur pays, les deux autres, Florentins, venus pour travailler à Gênes où l'élément toscan, surtout en sculpture, joua toujours un grand rôle. L'une des dernières œuvres qu'ils aient exécutées en commun était la *Cantoria de San-Stefano* à Gênes. D'après le caractère de cet ouvrage, nous voyons que c'étaient des ornemanistes habiles sachant à merveille ciseler les arabesques d'un pilastre, mais des sculpteurs en somme assez médiocres, et peu habitués aux grands travaux de ronde bosse.

Le tombeau dont les artistes remirent à l'envoyé du roi une sorte de projet dessiné devait comprendre quatre figures de gisants, celles de Louis d'Orléans et de sa femme, Valentine Visconti et celles de leurs deux fils, Charles et Philippe d'Orléans, père et oncle de Louis XII ; autour du soubassement, une ving-

1. Cf. plus loin, chap. IX.

2. Ce texte très important avait été publié par Alizeri dans ses *Notizie* (IV, 286 et suiv.) ; mais c'est M. de Tschudi qui, en 1885, en fit l'application le premier au monument aujourd'hui conservé à Saint-Denis. (*Le tombeau des ducs d'Orléans*, *Gaz. archéol.*, 1885, p. 93-99, grav.)

3. Ce dernier, plus connu sous le nom de *Benedetto da Rovezzano*, est le plus célèbre. (Cf. Vasari, *Vite*, IV, p. 530, éd. Milanesi.) C'est par erreur que M. Milanesi lui attribuait le tombeau de Charles VIII. Il ne peut s'agir de ce monument dont l'exécution fut, nous le verrons, confiée à Paganino.

taine de statuettes dans des niches devaient représenter les douze apôtres et un certain nombre de saints martyrs. D'après le marché, le nommé Spinola de Serravalle était chargé de surveiller l'exécution et deux des artistes devaient accompagner l'envoi jusqu'à Marseille ou jusqu'à Lyon, puis jusqu'à Paris, où ils mettraient le monument en place. On suppose, sans preuve absolue, que ce furent les deux Florentins qui remplirent cette dernière partie du programme ; mais on n'en a aucun témoignage certain, non plus que de leur activité possible à Paris. Peut-être se joignirent-ils tout simplement, en 1504, une fois l'œuvre achevée, à l'atelier déjà constitué par Guido Mazzoni au Petit Nesle.

Cliché Fichot.

Saint-Denis. — Statue de Louis d'Orléans. (Marbre.)

Quoi qu'il en soit, le tombeau fut élevé dans l'église des Célestins de Paris[1]. Tel qu'il est aujourd'hui à Saint-Denis, et c'est à peu près l'état ancien que nous montre la gravure de Millin, il présente une disposition assez singulière avec ce sarcophage superposé au soubassement qui surélève deux des gisants d'une façon bizarre, disgracieuse et insolite. Quant à ces gisants eux-mêmes, ils sont conçus selon la formule française qui fut sans doute imposée aux artistes, mais ils sont extrêmement médiocres. Leurs mains sont jointes à la française, mais leurs yeux sont fermés, habitude rare au moyen âge et qui va tendre à se généraliser. De relief peu saillant, et comme aplatis, ils sont de plus d'une exécution molle, lourde, conventionnelle, sans élégance et sans force ; les plis sont symétriques, sans grâce comme sans réalité, les figures sans aucun accent de vie. Les petits animaux familiers enfin qui devaient figurer aux pieds des gisants, selon l'habitude française, grimpent assez gauchement sur leurs jambes, et cette bizarrerie ne peut

1. Il y resta jusqu'à la Révolution (cf. Millin, *Antiquités nationales*, I, ég. des Célestins, p. 77, pl. 15). Il figura ensuite, en trois morceaux, chez Lenoir, qui l'attribuait à Paul Ponce (cf. *Musée des mon. franç.*, II, p. 115-118-124. *Catal.*, nos 77-78-80). Il fut envoyé à Saint-Denis en 1816. Quelques statuettes ont été refaites : ce sont celles de saint Maurice et de saint Grégoire, de sainte Geneviève et de sainte Catherine. Cf. Guilhermy, *L'abbaye de Saint-Denis et ses tombeaux*

s'expliquer que par une mauvaise intelligence du thème proposé à l'artiste. Telles qu'elles sont, ces figures n'offrent rien de particulier ni de fécond comme enseignement : c'est le type traditionnel français, mal compris, gauchement interprété, et lourdement exécuté.

La décoration du soubassement sortait davantage des habitudes nationales : d'abord, dans sa composition générale, c'est la première fois que l'on voyait en France sur un tombeau cette série des *douze apôtres* qui va se reproduire si fréquemment ensuite à Nantes, dans le tombeau de François II, où Perréal l'imposera à l'atelier de Michel Colombe ; à Montmorency, dans le tombeau

Cliché Fichot.

Saint-Denis. — Partie du soubassement du tombeau des ducs d'Orléans. (Marbre.)

de Guillaume de Montmorency, où Martin Cloître l'acceptera plus tard comme un type consacré ; à Montrésor dans le tombeau des Bastarnay, comme à Saint-Denis dans le tombeau de Louis XII lui-même, exécuté, du moins en grande partie[1], par des Italiens.

Le caractère de l'architecture (corniches, colonnettes cannelées à chapiteaux presque classiques, arcades en plein cintre) était aussi tout à fait une nouveauté ; mais il faut noter que ce type de décoration classique ne se retrouvera dans des œuvres françaises que vers 1530, à Montrésor par exemple. Quant aux figures d'apôtres et de saints, essentiellement italiennes, elles sont mouvementées et dramatisées, elles prennent des attitudes, tendent la jambe, font des gestes : elles posent, comme le feront plus tard et de façon plus marquée encore celles des Juste ; elles tendent aussi à se rapprocher de plus en plus, dans le détail du costume, de la simplicité antique et à faire paraître, aussi souvent que possible, le nu sous la draperie. Or sous ce rapport également, pour trouver quelque chose d'analogue dans des œuvres françaises, il faudra attendre jusqu'à François Marchand ; même dans les « tombeaux à apôtres » de

1. Cf. plus loin, chap. XI.

Nantes, et de Montrésor[1], les figurines seront encore d'esprit et d'exécution sensiblement plus françaises ; bien que plus récentes[2], elles seront loin de nous offrir ces caractères de tension, de dramatique, d'affectation, qui sont inhérents aux œuvres de style italien, et n'apparaîtront guère chez nous que vers 1530 ou 1540.

Marbres de Gaillon.

Après le roi, le premier ministre, cela est dans l'ordre des choses. Dès 1504, George d'Amboise, archevêque de Rouen, négociait avec un certain marquis de Massa, propriétaire de carrières de marbre de Carrare, afin d'obtenir des matériaux « construi faciendi causa in hac urbe, quædam opera marmorea[3] ».

Il arriva même souvent au cardinal de faire travailler dans le pays même les marbres achetés par lui. Nous savons en effet que le sculpteur *Pace Gazino* avait sur le port de Gênes une sorte d'atelier, une « baracca » où il travailla dix-huit mois pour le compte du cardinal ; celui-ci le fit dispenser pendant ce temps d'en payer le loyer à la ville. La mention de cette exemption est de 1508[4] et c'est effectivement vers cette date que les travaux de Gaillon furent menés avec la plus grande activité.

Qu'était-ce que ces travaux de Pace Gazino ? Il est probable que nous devons en avoir au moins des fragments dans ces morceaux décoratifs en marbre recueillis par Lenoir et dont une grande partie se trouve aujourd'hui au Musée du Louvre. Ce sont des bas-reliefs représentant des mufles de lion avec des cornes d'abondance[5], des pilastres très finement ciselés, ornés d'élégants rinceaux, de trophées d'armes antiques, de grotesques, etc., toutes sortes de thèmes nouveaux que les imagiers normands, dont nous avons les noms dans les comptes publiés par Deville, un *Pierre Delorme* par exemple, allaient s'empresser d'imiter dans la pierre de leur pays[6], et dont ils ne pouvaient

1. Nous ne pouvons malheureusement juger de celui de Montmorency.

2. On ne peut fixer la date exacte du tombeau de Montrésor. Mais il est au moins des environs de 1520, tandis que les apôtres de Nantes sont antérieurs à 1507. Cf. plus loin, chap. X et XII.

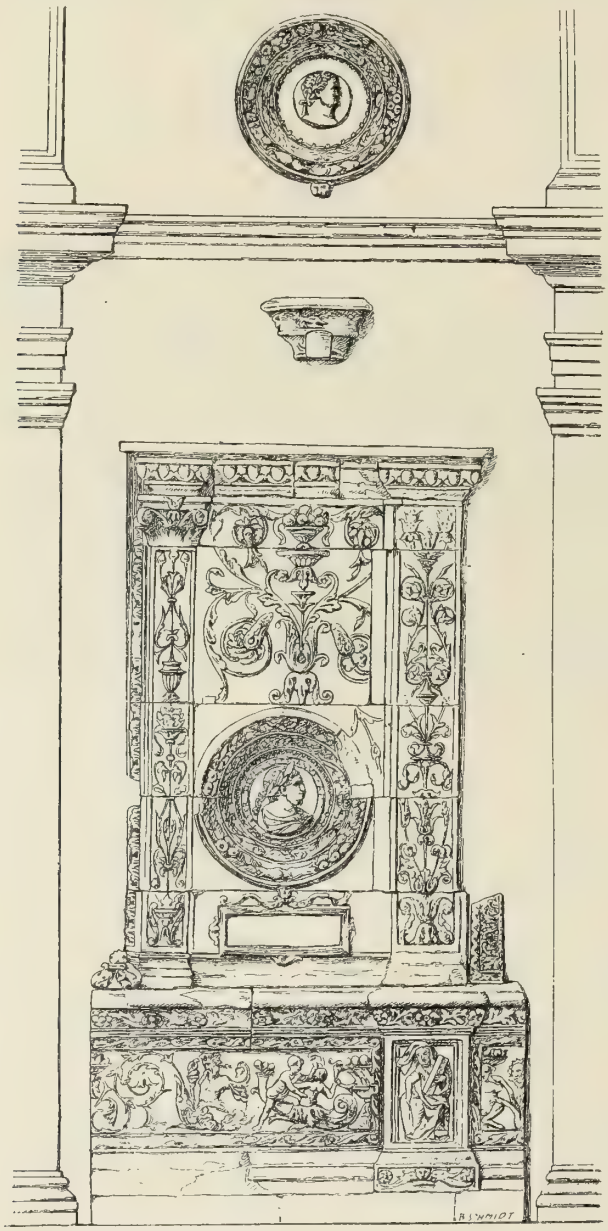
3. Alizeri, IV, 306-307. L'auteur italien le désigne sous le nom de *Cardinal di Rohano*, c'est *de Rouen* qu'il faut lire : le texte latin porte *cardinal Rothomagensis*. Bien que la ville mentionnée dans le texte ci-dessus paraisse évidemment être celle de Rouen, il est plus que probable que c'est des travaux de Gaillon qu'il s'agit ici.

4. Alizeri, *ouv. cit.*, IV, 313.

5. Cf. *Mus. mon. franç.*, II, 175 (Louvre, *Cat. sc. moderne*, nos 184-188). Lenoir s'en était servi dans la décoration du tombeau de Louis XII et les avait attribués à Paul Ponce. Mais, d'après ses inventaires, ils proviennent certainement de Gaillon. Cf. Courajod, Al. Lenoir, *Mus. des Mon. fr.*, II, *passim*.

6. C'est ce qu'ils appellent travailler « à l'antique ».

certes pas avoir inventé eux-mêmes les modèles. Mais si les morceaux dus à ces derniers sont faciles à discerner des marbres importés d'Italie, il n'en est pas de même de ceux qui furent exécutés par un atelier italien, travaillant à Gaillon, sur lequel nous reviendrons, et où figuraient des artistes comme Jérôme Pacherot et Bertrand de Meynal. Tel morceau appartient-il à cet atelier ou vint-il directement de Gênes? il est le plus souvent à peu près impossible de le dire.



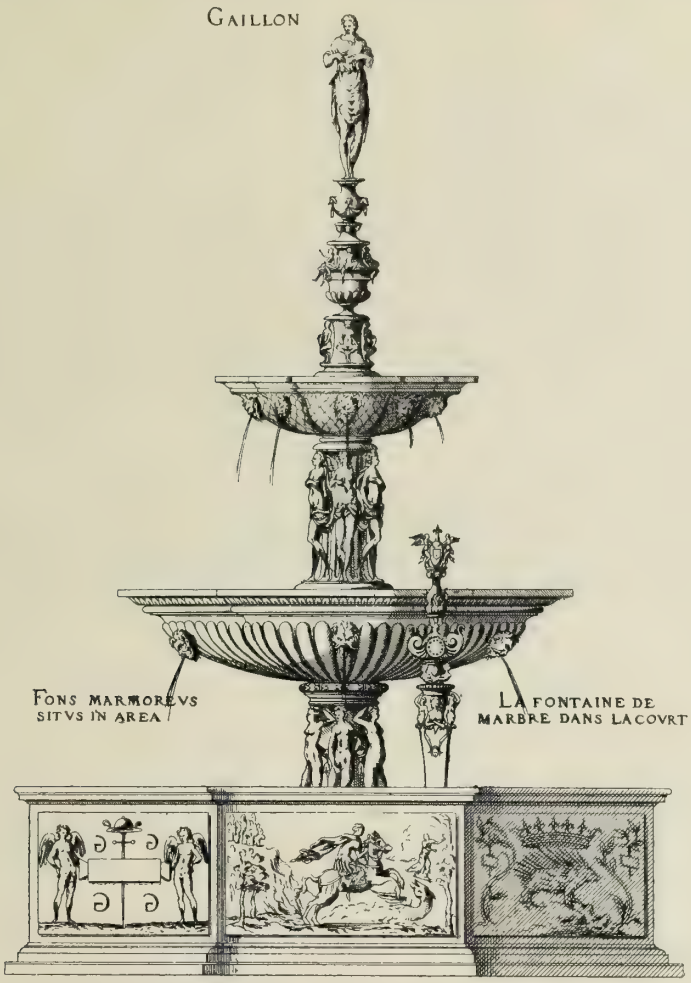
Paris. École des Beaux-Arts. — Fragments décoratifs (Pierre) et médaillons (Marbre) provenant de Gaillon.

Le nom de *Bertrand de Meynal* est lié à l'histoire d'un des monuments les plus considérables apportés d'Italie à cette époque. Il s'agit cette fois d'un cadeau de la république de Venise au cardinal d'Amboise. Le fait est bien connu, et François de Harlay, en 1614, l'avait fait mentionner en lettres d'or sur la façade du château : « *Stupendo fonte marmoreo ex Venetorum munere illustratus*[1]. » D'où venait cette fontaine? Des ateliers de Gênes, nous en avons la certitude, grâce à un contrat publié par Alizeri[2] entre trois sculpteurs de Gênes qui s'associent pour l'exécution du monument. Ce sont *Pace Gazini* dont il vient d'être question, *Agostino Solari* et *Antonio della Porta* que nous retrouverons tout à l'heure. L'acte est du 14 décembre 1506 et nous

1. Cf. Deville, *Comptes de Gaillon*, LXIII-LXVI.
2. *Ouv. cit.*, IV, 319.

décrit la fontaine avec assez de précision pour qu'il n'y ait pas d'erreur possible.

Le monument nous est connu en effet par le dessin de Du Cerceau, reproduit ci-contre. Il comprenait deux vasques superposées, avec un piédestal



Gaillon. — Fontaine italienne de la cour (d'après Du Cerceau.)

très richement orné de statues de nymphes nues ou demi-nues, avec de petits satyres, et sur le haut une statuette d'homme assez peu caractérisée [1], mais que le texte de 1506 désigne comme un saint Jean. Autour du bassin hexagonal (sur la face représentée par le dessin) figuraient un saint Georges à cheval, un porc-épic emblème royal, et un cartouche soutenu par des angelots nus, comme nous en retrouverons tout à l'heure à Folleville.

1. Ducarel, dans ses *Antiquités normandes*, y veut voir un saint Georges. Ce n'est pas du tout ce que paraît nous indiquer le dessin de Du Cerceau. Le texte de 1506 tranche la difficulté.

Nous avons dans les comptes tout le détail de l'installation de cette fontaine[1]. C'est l'architecte *Pierre de Valence* qui fut chargé de la partie technique[2]. Bertrand de Meynal, avec Jérôme Pacherot, s'était chargé de la partie artistique de l'installation.

Malheureusement, cette œuvre très importante fut démolie en 1754 par le cardinal de Tavannes, archevêque de Rouen, qui s'épargna ainsi le soin de la restaurer, et la grande vasque ou cuvette en fut achetée par le duc d'Estissac qui la plaça dans les jardins de son château de *Liancourt* (Oise)

Liancourt. — Vasque provenant de la grande fontaine de Gaillon. (Marbre.)

au milieu d'une salle de verdure. Le fait est rapporté en détail et l'objet décrit avec une grande précision par Dargenville[3]. Il n'y avait qu'à vérifier s'il était toujours en place; c'est ce que l'on n'avait pas fait jusqu'ici et ce que nous avons tenté : nous nous sommes aperçus que cet important morceau de sculpture italienne, que l'on considère généralement comme perdu, existe encore dans un état de conservation suffisant, au milieu d'un fourré marécageux du parc de Liancourt qui a remplacé l'ancienne fontaine et l'ancienne salle de verdure.

Ce n'est malheureusement rien autre chose que la grande cuvette octogonale qui a environ 4 mètres de diamètre et qui fut certainement conservée à cause de ses dimensions exceptionnelles[4]. Elle est en plusieurs morceaux qui

1. Cf. Deville, *ouv. cit.*, p. 317, 356, 363.

2. Nous le retrouverons à Tours dans un emploi analogue, et nous savons qu'il avait aussi installé dans le jardin du palais abbatial de Saint-Ouen à *Rouen* une fontaine de marbre sur laquelle nous n'avons malheureusement pas d'autres renseignements. (Cf. Deville, CXIII, note 1o.)

3. *Voyage pittoresque des environs de Paris*, 3e éd., 1778, p. 440.

4. Peut-être les autres morceaux n'ont-ils pas été détruits non plus en 1754 et pourrait-on les retrouver aujourd'hui. Il serait bien intéressant de connaître ces figures de nymphes adossées

se raccordent exactement et sont réunis par des attaches de métal, de sorte que l'on s'explique assez bien le travail de montage auquel put se livrer Bertrand de Meynal, ainsi que la façon dont il avait pu apporter de Gênes ce morceau considérable. La décoration très large et de grande allure a bien ce caractère correct, froid et monotone, que nous trouvons dans le travail de tous ces praticiens italiens. Elle comprend une gorge avec des guillochis et des rais-de-cœur, et au-dessous une série de godrons très réguliers, avec, sur chaque face, un grand mascaron classique, alternativement d'homme et de femme, qui devait cracher l'eau de la vasque : c'est presque exactement ce que nous trouvons dans la vasque un peu moins grande que l'on aperçoit dans un coin de la cour du château de Blois et qui provient des anciens jardins de ce château [1].

Musée du Louvre. — Partie supérieure de la fontaine des jardins de Gaillon. (Marbre.)

Cette fontaine, qui était située dans la grande cour, n'était pas du reste la seule fontaine italienne de Gaillon. Il s'en trouvait une autre dans les jardins [2], moins importante, sans figures, sauf une statuette de Diane qui la couronnait, paraît-il. C'est celle dont on voit au *Louvre* la partie supérieure, la petite vasque et son piédestal [3]. Au-dessous se trouvait, d'après un dessin de la collection Lenoir, reproduit dans l'album de Deville [4], une autre grande vasque assez analogue à celle de Liancourt, mais avec des mascarons de femme. Le travail en est précis, sec, et offre peu d'intérêt par lui-même : ce sont toujours les mêmes éléments classiques qui reviennent avec une monotonie désespérante.

qui furent des premières à apporter en France les habitudes mythologiques et les élégances sensuelles qui se déploieront plus tard à Fontainebleau, et qui inspireront sûrement l'art d'un Goujon ou d'un Pilon. Le piédestal actuel en pierre date du XVIII[e] siècle.

1. Cf. plus loin.

2. Deville, *ouv. cit.*, p. LXXXIII.

3. Lenoir avait racheté cette cuvette au citoyen Mazetti après la démolition de Gaillon. Cf. *Catal.*, an X, n° 542, p. 240. — Louvre, *Cat. sc. mod.*, n° 333.

4. Pl. XI.

Où, quand et comment fut exécutée cette deuxième fontaine? Les comptes ne nous en disent rien. Nous pouvons supposer cependant que ce fut en France, car, sur le rebord de la vasque, des fleurs de lys et des hermines se mêlent aux palmettes classiques, et ces motifs plus spéciaux semblent bien avoir été dictés aux ouvriers de l'atelier italien travaillant à Gaillon même.

De différents côtés encore, la collection du cardinal d'Amboise allait s'enrichir de morceaux italiens. Mazzoni qui, à notre connaissance[1], ne vint pas à Gaillon, y avait envoyé une série de médaillons d'empereurs romains. Ce sont ces *médailles baillées par Messire Paguenin*, dont il est question dans les comptes[2], et qui, apportées directement par lui d'Italie ou fabriquées sous sa direction dans son atelier de Paris, figurèrent sur les façades de Gaillon, entourées de couronnes de feuillage exécutées par des Italiens ou sur des modèles italiens, et fournirent les premiers modèles de ce type si souvent reproduit par les décorateurs, imagiers ou huchiers de la Renaissance de François Ier[3].

Ce n'était là du reste qu'une sorte de pacotille courante ; le goût des choses antiques s'infiltrant de plus en plus d'Italie en France, l'on en trouverait des quantités utilisées au cours du XVIe siècle dans la décoration des hôtels ou des châteaux. Bornons-nous pour le moment à signaler la série des médaillons à peu près contemporains, qui portent la signature d'un artiste italien dont une œuvre importante figurait aussi chez le cardinal d'Amboise. C'est la série du Musée de Grenoble, où l'on relève cette inscription ML OPUS LAUR. MUGIANO[4]. Les médaillons d'empereurs, assez médiocres du reste, qui la composent proviennent d'une maison de Grenoble et avaient probablement été importés d'Italie tout faits. Nous n'avons pas en effet la preuve que Lorenzo da Mugiano soit venu en France : si une statue du roi Louis XII, également signée MEDIOLANENSIS LAURENCIUS DE MUGIANO OPUS FECIT 1508, figurait à Gaillon, nous ne trouvons nulle part dans les comptes le nom de cet artiste.

La statue est aujourd'hui au Louvre[5], mais il faut se défier un peu de la façon dont elle se présente à nous : originairement, le roi était représenté à mi corps.

La tête fut brisée à la Révolution et remplacée chez Lenoir par Beauvallet, qui reproduisit simplement ici la tête de la statue priante du roi placée sur

1. C'est par erreur que Courajod l'a cité parmi les artistes qui vinrent travailler à Gaillon dans son article sur *Une sculpture d'Antonio di Giusto Betti.*, *Gaz. archéol.*, 1885.

2. Deville, *ouv. cit.*, p. 405.

3. Cf. Molinier, *Histoire des arts industriels, le Meuble.*

4. Cf. J. Roy, *Nouv. arch. art fr.*, 1886, p. 3.

5. Cf. Lenoir, *Cat. Mus. mon. fr.*, an X, n° 446, p. 187. — *Descript. du Mus. des mon. fr.*, II, p. 175, fig. — Louvre, *Cat. sc. mod.*, n° 407, et Guilhermy, *Annales arch.*, XII, 90-91.

son tombeau. Les jambes ont été ajoutées également par un restaurateur moderne[1].

La main droite est également refaite en partie et ne devait pas avoir jadis ce vague geste de bénédiction que nous lui voyons maintenant. La main gauche, qui est bonne sauf l'extrémité des doigts, se posait sur un cartel où était figuré, en relief, et de façon très conventionnelle, la carte de l'Italie[2].

Musée du Louvre. — Torse de la statue de Louis XII par *Lorenzo da Mugiano*. (la tête et les jambes sont modernes.) (Marbre.)

Le roi était représenté en costume antique (c'est le déguisement classique qui commence). La cuirasse à lambrequins porte sur le thorax des représentations de combattants antiques : sur la poitrine ce sont des cavaliers, sur le ventre des fantassins; quelques-uns sont habillés à la romaine, d'autres sont nus[2].

En somme, l'apport italien tel que nous le constatons à Gaillon, à part cette statue royale, consiste surtout en éléments décoratifs, pilastres, médaillons, fontaines, etc., qui vont servir à répandre, à vulgariser les nouveaux principes d'ornementation à l'italienne ou, comme on disait alors, « à l'anticque ». Mais il faut bien noter la date (1507 à 1510) de l'arrivée de ces différents monuments et remarquer qu'ils ne sauraient agir sur la constitution d'une école parvenue déjà à son apogée et dont le cardinal d'Amboise

1. Un bronze en avait été fondu dans l'intervalle avec la tête moderne, mais sans jambes. Ce morceau, qui se trouve aujourd'hui au Musée de Versailles, reproduit à peu près l'aspect de l'œuvre primitive.

2. Les premières lettres du mot ITAL[IA] peuvent se lire sur la partie ancienne de l'objet (la partie droite a été brisée et grossièrement refaite) : les villes sont représentées sur cette carte par un petit schéma d'édifice qui représente vaguement le dôme et ses clochetons pour Milan; une tour crénelée sur le fond d'un golfe pour Gênes, une autre au milieu de la mer pour Venise, un édifice octogonal (sans doute le Baptistère) pour Florence, un vague Colisée pour Rome, avec les deux premières lettres du nom latin ou italien de chaque ville, MI, JA, VE, FI, R, etc.

lui-même estime et honore les représentants au point de leur commander les morceaux essentiels de la décoration de son château, tels que le saint Georges de la chapelle ; celui-ci, nous aurons à revenir sur ce fait, sera exécuté par Michel Colombe, âgé de près de quatre-vingts ans, dans son atelier de Tours, loin de tout commerce avec les ouvriers qui installaient à Gaillon ces marbres italiens, qui les complétaient ou les répétaient sur place.

Marbres de Fécamp.

Après le tombeau des ducs d'Orléans et les diverses sculptures de Gaillon, l'envoi le plus important de marbres italiens qui ait été effectué en France à cette époque est assurément la suite de monuments commandés par l'abbé *Antoine Bohier*[1] pour son abbaye de *Fécamp*. Là encore par bonheur, textes et monuments nous ont été conservés et nous allons pouvoir juger à la fois de la date et des circonstances de cet apport ainsi que de sa valeur, de sa signification et de son influence artistique. C'est un des ensembles les plus importants de cette série et l'un des moins connus.

C'est pendant une expédition de Louis XII en Italie, en mai 1507, qu'Antoine Bohier[2], qui faisait partie du conseil du roi et l'avait accompagné au delà des monts, eut l'idée, se trouvant à Gênes où le roi venait d'entrer triomphalement, de commander un certain nombre de monuments destinés à embellir son abbaye de Fécamp. Nous le voyons justement, ceci est assez significatif de la part d'un courtisan, s'adresser à l'un des artistes qui venait d'exécuter pour Louis XII le tombeau des Célestins, *Girolamo Viscardo*.

Il est question dans le marché que nous possédons[3] de trois objets : « *Altare, capsia et tabernaculum* », on en donne les dimensions, mais on ne les décrit pas, même sommairement, et on laisse toute liberté à l'artiste de les exécuter

1. Cet abbé de Fécamp était le frère du général des finances *Thomas Bohier*, qui avait épousé une Briçonnet, qui construisit le château de Chenonceaux et commanda son tombeau aux frères Juste. Il touchait donc par celui-ci au moins à ces grandes familles de bourgeois tourangeaux qui, dans la suite, vers 1520-1530, joueront un rôle si important dans la diffusion de l'italianisme en Touraine.

2. Il avait été nommé abbé de Fécamp deux ans à peine auparavant, grâce, du reste, à la faveur du roi et du Saint Siège, plus qu'à la bonne volonté des religieux. (Cf. Leroux de Lincy, *Essai sur l'abb. de Fécamp*).

3. Le texte du marché conservé dans les archives du notaire Cosma Abbati, à Gênes, a été publié par Alizeri, *ouv. cit.*, IV, p. 296-298. II, 257), comme celui relatif au tombeau des ducs d'Orléans. Mais tandis que ce dernier a été remis en lumière par M. de Tschudi, on ne paraît pas s'être encore servi de l'autre pour éclairer l'histoire des monuments de Fécamp. Palustre (*Ren. en France*, II, 257) a signalé l'existence de ces marbres, notamment le tabernacle, mais il ignorait les textes qui en éclairent l'histoire.

suivant ses poncifs habituels pourvu qu'ils soient « *de bono marmore albo* » « *bene et optime laborata et illustrata* ». Il est question aussi de deux statues qui ne sont pas désignées très clairement, l'une d'un évêque et l'autre d'un saint (à l'exécution, cette deuxième figure se transforma en une sainte). On n'a pas assez remarqué la mention de ces deux statues dans le marché, ni surtout leur présence dans l'église de Fécamp. Ce sont des figures en ronde bosse, presque grandeur nature, qui sortent assez de l'ordinaire des travaux habituels aux ornemanistes de Gênes, pour qu'Alizeri en ait tiré argument, afin de montrer l'ampleur du talent de Viscardo ; elles vont nous permettre à nous de voir quels modèles de statuaire ces marbriers de Gênes pouvaient réellement proposer à nos imagiers français.

Antoine Bohier promet pour ces différents travaux une somme de quatre cents écus, dont cent sont versés immédiatement à l'artiste et, dit Alizeri, « con signorile larghezza, piu accosta a splendore di reggia che a modestia di chierico », il promet cinquante écus de supplément si l'œuvre dépasse la moyenne comme valeur artistique. Il s'en remet, pour cette appréciation au jugement de ce Spinola de Serravalle que nous avons déjà rencontré comme agent et correspondant des seigneurs français à Gênes. L'artiste avait quatorze mois pour l'exécution de la commande : c'est donc au plus tôt à la fin de 1508, que les marbres italiens purent être installés dans l'église abbatiale de Fécamp, où nous les trouvons encore à peu près intacts[1].

Le *tabernacle* était destiné à contenir la fameuse relique du Précieux-Sang rapportée de Terre Sainte par des pèlerins du XI^e^ siècle[2]. C'est le type des tabernacles créés par les Florentins du quattrocento[3] et dont il y a de charmants exemples à Florence dans l'œuvre de Mino da Fiesole[4]. C'est une œuvre délicate qui nous étonne et nous séduit à la rencontrer en France avec la sveltesse un peu mièvre de ses petits anges adorateurs, le modelé si souple et si habile de ses têtes de chérubins ailés, la finesse de ses arabesques très légères, mais ce n'est qu'une œuvre d'école, assez peu personnelle et plutôt

1. Ils se trouvent décrits ou au moins indiqués dans plusieurs textes anciens, en particulier dans l'*État des reliques de l'abbaye de Fécamp* (1682), publié par Leroux de Lincy (*ouv. cit.*, p. 181-188). Les listes et chroniques d'abbés anciennes les attribuent bien à Antoine Bohier, mais la notion de leur origine exacte s'était perdue et l'auteur d'une *Notice sur l'abbaye de Fécamp*, M. Leport (1879), les fait exécuter sur place par des artistes italiens.

2. Il se trouvait autrefois contre un pilier dans le chœur et se voit maintenant dans le pourtour du chœur, au revers de l'autel situé entre les deux piliers de l'extrémité. Il a été très mutilé pendant la Révolution et restauré avec assez de goût par le sculpteur Fulconis en 1871. La statuette du Christ qui le surmonte est moderne ainsi que la porte de bronze qui ferme le tabernacle. Nombre de têtes ont été refaites, particulièrement celle de la Vierge de l'Annonciation.

3. Cf. M. Reymond, *Sculpt. florentine*, III, 100. L'un des premiers fut exécuté par Buggiano pour l'hôpital S. Maria Nuova de Florence.

4. Chapelle des Médicis à Santa-Croce (1473). Église S. Ambrogio (1482).

en retard sur le mouvement contemporain de la sculpture italienne. Quant à son influence sur la sculpture française, elle n'a pu être évidemment très directe. Nous ne connaissons pas d'ouvrage français où ce type ait été intégralement reproduit ; nous n'en connaissons pas non plus où l'on retrouve ce faire si subtil. Quelques crédences, quelques édicules du même genre nous présenteront des formes analogues, mais d'un type beaucoup plus banal, d'un travail beaucoup plus appuyé ; ce morceau très intéressant en lui-même reste en somme exceptionnel et isolé.

Fécamp. — Tabernacle du Saint-Sang par *Girolamo Viscardo*. (Marbre.)

Il nous est impossible de nous rendre compte de la forme même de l'*autel* commandé par Antoine Bohier. Il figurait d'après les descriptions anciennes au fond du chœur, sous le nom d'*autel Saint-Sauveur*, à une certaine distance du maître-autel[1]. Il ne reste plus aujourd'hui dans un très lourd et très postérieur encadrement de marbre rouge, que cinq bas-reliefs formant une espèce de retable. Ils représentent, au centre, un groupe de la *Trinité*, à sa droite, la *Pentecôte*, à sa gauche, le *baptême du Christ*[2]. Les deux bas-reliefs des extrémités nous montrent les deux ducs de Normandie premiers protecteurs de l'abbaye, *Richard I*er et *Richard II*,

1. Au XVIIIe siècle, sous l'abbé Montboissier de Canillac, le chœur fut remanié et mis au goût du jour, le maître-autel reculé et l'autel Saint-Sauveur complètement transformé.

2. Il manque le Christ et la colombe dans le bas-relief central et presque toutes les têtes dans les deux bas-reliefs voisins.

priant devant des autels décorés d'arabesques et surmontés, l'un d'une Vierge assise, l'autre d'une Pieta. Malgré leurs mutilations, ces sculptures nous permettent cependant de nous rendre compte de l'habileté des tailleurs de marbre qui les ont exécutées.

Fécamp. — Bas-relief de l'autel Saint-Sauveur par *Girolamo Viscardo.* (Marbre.)

Ce sont des bas-reliefs pittoresques à la mode italienne inaugurée par Ghiberti, véritables tableaux de marbre en trompe-l'œil. La Pentecôte nous présente avec une disposition très ingénieuse le cercle des Apôtres réunis à genoux autour de la Vierge. Le Baptême du Christ offre comme arrière-plan l'enfoncement de la vallée du Jourdain, avec des villes, des ponts, des montagnes, et, dans quelques rochers de la rive, une autre scène minuscule, la prédication de saint Jean. Tout cela du reste, traité avec une science et une habileté de perspective remarquables, n'a rien de commun avec les lourds entassements de rochers et d'arbres, et les paysages tout conventionnels des retables flamands. Les deux personnages principaux sont joliment et finement exécutés, et les deux anges de la rive sont deux figures charmantes bien qu'un peu molles où l'on entrevoit encore l'esprit du quattrocento; mais on sent dans tout ceci l'influence de formules souvent resassées, de poncifs d'atelier que l'artiste ne fait que répéter. Il en est de même dans le bas-relief de la Pentecôte[1]. C'est là le produit d'un art très habile, très savant, mais d'un art d'école, sans grande spontanéité et sans grande fraî-

1. Une gravure du temps représentant l'Ascension du Christ nous donne exactement le parti que nous trouvons ici d'un cercle de personnages dont la moitié sont vus de dos, avec les mêmes grands manteaux retombant par-dessus les talons. Cette gravure qui est d'un anonyme florentin, est reproduite dans Delaborde, *La gravure en Italie avant Marc-Antoine*, p. 71.

cheur. Rien n'est plus différent de la sculpture française du temps, de ces fragments du jubé de Fécamp en particulier que nous avons signalés plus haut, avec sa Trinité par exemple aux figures robustes et majestueuses. Le bas-relief du saint Georges, de Michel Colombe lui-même, qui restera dans la pure tradition franco-flamande, paraîtra un peu lourd, un peu rustaud à côté de ces élégances raffinées ; il sera naïf à côté de ces habiletés.

Quant aux deux figures de priants des extrémités, elles sont d'une pauvreté insigne. Le marbrier italien n'avait plus là de poncif, plus de modèle à copier, et il a montré combien il était pauvre d'invention, combien le sens iconique surtout lui faisait défaut. Ces priants rétrospectifs sont aussi faibles que les gisants du tombeau des ducs d'Orléans, et ce n'est certes pas l'enseignement de tels modèles qui put donner à nos imagiers le sens de la figure humaine tel que nous le trouverons chez Michel Colombe, à Nantes, ou chez l'auteur anonyme du tombeau des Bastarnay à Montrésor, tel qu'il se continuera à travers tout le XVI^e^ siècle jusqu'à Germain Pilon, héritier, en partie du moins, des puissantes traditions du moyen âge français.

Par contre, dans ces panneaux, tout l'accessoire est délicieux ; les arabesques des autels, les groupes qui les surmontent, le dais en perspective qui les abrite et jusqu'aux draperies qui tendent le fond de l'oratoire, où le marbre prend la souplesse de l'étoffe, tout cela nous décèle l'habileté caractéristique des praticiens de Gênes. Ce sont tous ces menus détails, toute cette virtuosité qui allaient plaire et frapper dans ces œuvres importées, et que l'on allait essayer d'imiter immédiatement.

Il en est de même pour la *châsse* de marbre blanc, sorte de sarcophage qui devait contenir les reliques de plusieurs saints et qui occupe encore aujourd'hui, au-dessus de l'autel, une place analogue à celle qu'elle dut avoir originairement. De forme rectangulaire, elle est décorée sur les grandes faces de quatre niches à coquilles et de deux sur les petites. Ces niches séparées par des pilastres à arabesques contiennent les figures des douze apôtres. Entre le corps du sarcophage et la corniche supérieure, court une frise représentant des guirlandes à l'antique et des têtes de chérubins. Les arabesques des pilastres sont très pures et très régulières. Toutes les moulures et les ornements de détail sont de forme très classique.

C'est là évidemment un de ces monuments types qui purent fournir aux artistes de notre début du XVI^e^ siècle tout un arsenal de formes décoratives qu'ils s'empressèrent d'imiter pour se mettre au goût du jour, qu'ils transformèrent, alourdirent quelquefois et souvent vivifièrent, en y ajoutant leur sens propre de la décoration végétale. Quant au thème des douze apôtres, c'est celui dont la mode italienne allait imposer l'usage pour les tombeaux et qui allait deve-

nir courant, ainsi que nous l'avons déjà indiqué à propos du monument des ducs d'Orléans. Pour les types mêmes des figures, ce sont exactement ceux que nous avons rencontrés dans le tombeau des Célestins, elles sont conçues suivant les mêmes formules banales, avec des analogies frappantes dans le détail ; nous les retrouverons bientôt encore plus caractérisées dans les œuvres des Juste, avec les mêmes attitudes forcées, les mêmes têtes banales et les mêmes draperies conventionnelles.

Examinons enfin les deux *statues de saint Taurin et de sainte Suzanne* qui

Fécamp. — Châsse et statue de sainte Suzanne par *Girolamo Viscardo.* (Marbre.)

se voient à droite et à gauche de la châsse et qui font certainement partie de la même série d'ouvrages, bien que l'on soit tenté d'en douter au premier abord, tellement elles paraissent éloignées de la délicatesse des morceaux que nous venons d'étudier, tellement elles auraient pu, semble-t-il, banales et poncives comme elles sont, être exécutées à n'importe quelle époque de décadence du style religieux. Mais l'indication du marché de 1507, leur mention dans la plupart des descriptions anciennes, la qualité du marbre qui est identique, la nature même de leur style ne nous permettent pas de conserver ce doute.

L'une et l'autre sont de proportions assez lourdes et paraissent peu faites pour la place qu'elles occupent[1]. On sent que l'artiste les a exécutées sans

1. Elles figuraient à l'origine à côté ou au-dessus de la châsse dans une position probablement analogue à celle qu'elles occupent aujourd'hui. Mais elles furent déplacées au XVIII[e] siècle et

connaître leur destination exacte et sans se soucier des nécessités de la mise en place toujours respectées au contraire par les auteurs de nos statues décoratives françaises du moyen âge. La tête levée, l'évêque bénit avec un geste solennel et apprêté. La sainte, très cambrée, tient un livre d'un geste maniéré et semble y lire avec indifférence. C'est elle surtout dont la comparaison est frappante avec certaines de nos statues françaises de la même époque, si simples d'attitude, si gracieuses et si douces, si individuelles d'expression et de costume. Ici, la figure est mouvementée autant qu'il est possible ; son manteau conventionnel aux plis profonds et trop savants, sa vague tunique s'éloignent singulièrement du costume précis de nos vierges, de nos saintes, de nos Vertus. Son visage enfin, régulier et banal, très fort inspiré de l'art antique, est épais, sans finesse, sans individualité, et nous fait songer aux plus lourdes créations du ciseau des Juste, à ces Vertus du tombeau de Louis XII, en particulier, qui sont des figures si vulgaires et si ennuyeuses. Voilà ce que les Italiens nous envoyaient en 1508, voilà les soi-disant modèles de la *première Renaissance française* ! Nous les saisissons cette fois sur le fait, et non seulement la date de leur arrivée nous avertit qu'ils durent exercer bien peu d'action sur le talent d'artistes, comme notre Michel Colombe, mais le caractère des œuvres françaises contemporaines est si différent, si divergent de celui de ces œuvres importées, qu'il faut bien renoncer à leur chercher une parenté quelconque, et notamment une origine commune dans quelques modèles italiens antérieurs qui nous échapperaient aujourd'hui.

En présence d'une œuvre comme la sainte Suzanne de Fécamp, la nature et la valeur réelle de l'action italienne s'éclairent singulièrement : nous saisissons là le premier anneau de la chaîne qui, par une série d'intermédiaires où se déformera peu à peu le type français, nous amènera en plein milieu du XVI^e^ siècle à des œuvres françaises de nom, mais vraiment italianisées, telles que les productions de l'école champenoise postérieures à Dominique Florentin, toutes proches celles-là, avec leurs attitudes contournées, leurs draperies conventionnelles, et leurs visages impersonnels de la statue génoise de 1507.

Tombeau de Folleville.

C'est à peu près au même moment où Antoine Bohier commandait les œuvres dont nous venons de parler que *Raoul de Lannoy*, gouverneur de

installées pour un temps dans le croisillon nord. On avait mis à leur place actuelle deux anges en marbre blanc abandonnés plus tard à l'église de Goderville. La statue de sainte Suzanne servit, pendant la Révolution, de statue de la *Liberté*. La banalité de son expression, de son attitude, de ses attributs prêtait assez bien à cette transformation.

Gênes pour le roi Louis XII, en 1507, dut commander aussi dans cette ville le tombeau qui se voit aujourd'hui dans la petite église *de Folleville* (Somme). Nous n'avons pas ici de texte qui nous renseigne sur l'exécution de l'œuvre et sur sa date précise; mais le fait de la présence à Gênes de Raoul de Lannoy rend la date de 1507 très probable au moins pour le commencement des travaux. L'exécution traîna peut-être et la mise en place peut avoir été assez postérieure : nous savons que le personnage ne mourut qu'en 1524[1].

Quant à l'auteur, aucun doute ne peut s'élever à son sujet puisque son œuvre est signée en toutes lettres, c'est *Antonio della Porta*, surnommé *Tamagnino*, qui faisait partie de cette pléiade de sculpteurs du Nord de l'Italie, les vrais maîtres de l'italianisme français. Il était originaire de Porlezza dans le Milanais, et après avoir travaillé avec Benedetto Briosco et Stefano da Sesto à la chartreuse de Pavie (1498), il était venu s'établir à Gênes où il avait été en relations avec ce *Pace Gazino* que nous avons déjà vu travailler pour le cardinal d'Amboise. Il avait même signé plusieurs contrats d'association avec lui, dont un pour l'exécution de la grande fontaine de Gaillon[2]. Vint-il en France? nous n'en avons pas de preuve absolue. Nous croirions plutôt, d'après la façon dont son œuvre se présente, qu'il envoya les marbres tout sculptés d'Italie, qu'on les mit en place comme l'on put, à Folleville, avec des raccords assez maladroits dans l'architecture, et qu'on les entoura d'une décoration, qui, pour avoir emprunté quelques motifs à l'art italien, n'en reste pas moins d'esprit et d'exécution française[3].

Il vint cependant au moins un Italien à Folleville, et la signature du tombeau nous indique peut-être son nom. Sur l'encadrement de la dalle funéraire, à droite des pieds d'un des gisants, on lit :

ANTONIUS DE PORTA TAMAGNINUS MEDIOLANENSIS FACIEBAT

et symétriquement, de l'autre côté, en lettres légèrement plus grosses :

ET PAXIUS NEPOS SUUS

1. Cependant il avait dû sans doute installer lui-même son tombeau avant sa mort, lorsqu'il fit construire le chœur de l'église de Folleville entre 1514 et 1519. L'épitaphe contenue dans un cartouche du soubassement, rédigée en lettres gothiques, paraît bien avoir été ajoutée après coup par une main française, une fois le monument mis en place, sans doute même après la mort du personnage.

2. Perkins, *Sculpteurs italiens*, éd. française, II, 147. — Alizeri, *ouv. cit.*, vol. IV, p. 308, 310, 316 et 324.

3. Nous ne savons pas de façon précise la date de sa mort, mais les seuls travaux qu'il ait exécutés à Gênes, d'après les textes publiés par Alizeri, sont compris entre 1501 et 1509. C'est donc entre ces deux dates qu'après avoir travaillé pour Georges d'Amboise, il dut exécuter le tombeau de Raoul de Lannoy, vers 1507 probablement.

Il est permis de supposer que ce *Paxius*, qui n'était autre peut-être bien que *Pace* ou *Paxe Gazino*[1], avait accompagné en France l'œuvre de son parent et de son collaborateur, qu'il y avait ajouté son nom après l'avoir installée et qu'il avait peut-être au moins dirigé et inspiré la décoration de l'enfeu où fut mis le tombeau[2].

Quant au tombeau de Raoul de Lannoy, nous ne pensons rien exagérer en disant que c'est le plus beau morceau de sculpture italienne qui soit passé en France à cette époque. Il se compose d'une grande dalle funéraire sur laquelle sont sculptées les figures gisantes de Raoul de Lannoy et de sa femme. Très supérieurs aux figures des ducs d'Orléans, ces deux gisants sont conçus à la manière italienne. Ils sont de relief assez peu saillant ; la véritable ronde bosse est en effet un parti beaucoup plus français qu'italien ; les yeux sont fermés, les bras allongés, les mains croisées sur le ventre ; il n'y a pas d'animaux familiers au pied. Les figures sont d'un excellent caractère réaliste, et toute l'exécution en est très précise. Certains détails de costume sont même d'une finesse incomparable, un fourreau de poignard, une enseigne sur le bonnet de l'homme par exemple ; et cela étonne un peu chez un artiste de cette époque où les formes et les accessoires tendent plutôt, dans tout l'art italien, à la généralisation classique. On songe invinciblement à cette communication de l'esprit flamand que signalait Courajod chez certains artistes de l'Italie du Nord. Il s'agit même là d'un réalisme plus sec, moins adouci et enveloppé que celui des gisants français de l'époque, dus à Michel Colombe ou à Guillaume Regnault. Ce qui est bien italien, par exemple, c'est le mouvement très léger, mais sensible néanmoins, que l'artiste a donné à la figure de la femme dont la tête s'incline, les épaules tournent, un peu comme plus tard dans la Catherine de Médicis de Germain Pilon. Aucun de nos sculpteurs français des premières années du XV^e^ siècle ne se fût permis cette dérogation aux habitudes traditionnelles.

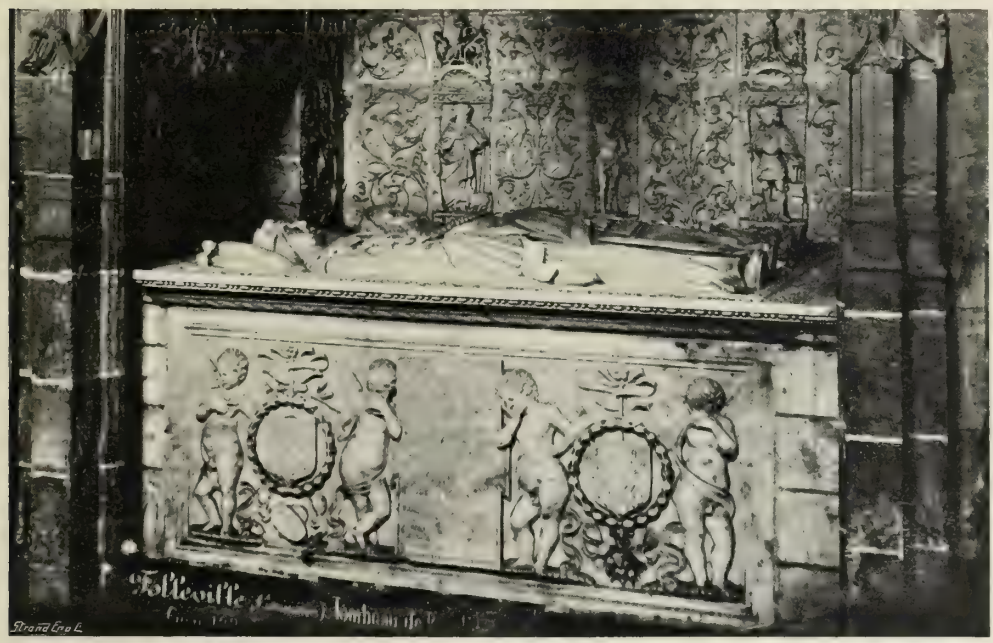
Ce sont donc là deux très beaux portraits, taillés dans une matière admirable qui a pris avec le temps des tons d'ambre et d'agate, et qui ont dû être exécutés sur le vif pendant le séjour du personnage à Gênes. Mais ils n'eurent pas nécessairement une influence bien considérable sur nos sculpteurs français. Outre la date incertaine et peut-être tardive de leur mise en place, outre que l'on peut se demander combien d'artistes allèrent les étudier dans la petite chapelle de Folleville, il est certain que nos sculpteurs n'avaient qu'à regarder derrière eux pour continuer l'admirable série des gisants réalistes français. Nous ne voyons pas en tous cas qu'ils aient songé à imiter les quelques partis pris spéciaux que nous avons notés ici et nous constatons

1. Dans les textes d'Alizeri, il est appelé tantôt *Paxe* tantôt *Pax de Gazino*.

2. La présence à Folleville et dans la région d'autres œuvres italiennes nous fait croire qu'il dut y fonder une sorte d'atelier sur lequel nous reviendrons tout à l'heure.

même qu'ils tendaient à adopter un style général d'une nuance sensiblement différente de celle-ci[1].

Quant au soubassement du tombeau, avec ses quatre angelots pleureurs appuyés sur des cartouches accompagnés de fines banderoles flottantes, son exécution est d'une souplesse de modelé admirable, et l'on ne peut s'empêcher d'être séduit par ce morceau où se retrouve toute la supériorité des Italiens dans le rendu des grâces enfantines. Mais on ne découvre pas



Folleville. — Tombeau de Raoul de Lannoy par *Antonio della Porta*. (Marbre.)

trace encore dans l'art français du temps de Michel Colombe, de l'imitation d'un morceau pareil. Il y aura plus tard sur les tombeaux, à Brou par exemple, des angelots funéraires nus, qui, plus ou moins gauchement, reproduiront ces chefs-d'œuvre. Il y aura de ces amours païens qui s'introduiront dans la décoration même religieuse, témoin la clôture du chœur de Chartres ; mais tout cela nous amène au moins en 1520-1525, et pour le moment les angelots qui figurent sur les tombeaux, vêtus, d'allure chaste et délicate, d'expression pure et discrète, ceux de Nantes et ceux de Montrésor, continuent la grâce particulière de leurs frères du xv^e^ siècle français et flamand, et ne prennent rien encore de cette sensualité italienne.

1. Nous ne trouvons rien non plus qui dérive directement de l'ornementation de cette dalle funéraire, qui porte autour des gisants une large bordure de feuillage très stylisé d'un caractère d'art bien supérieur aux habituelles et banales arabesques.

Morceaux isolés ou de provenance incertaine.

Le tombeau des ducs d'Orléans, les marbres de Gaillon, ceux de Fécamp, le tombeau de Folleville, tels sont les morceaux de sculpture les plus importants et de l'origine la plus authentique parmi ceux qui entrèrent en France à la suite des guerres d'Italie. Nous en possédons les originaux, nous en connaissons l'histoire et la date. Il n'y a, à leur sujet, aucune incertitude possible.

Il n'en est pas de même pour un certain nombre d'autres monuments, généralement moins importants, dont le style nous révèle bien une origine italienne, mais ou bien dont nous ne pouvons préciser la date de l'entrée en France, ou bien dont nous pouvons soupçonner qu'ils ont été exécutés en France même par des mains italiennes.

On pouvait déjà ranger dans la première de ces deux catégories certains monuments que l'on rencontre à Avignon à côté de ceux qui sont dus à Laurana. Courajod signalait encore au Musée de *Toulouse*, dans un des cloîtres, un petit bas-relief en marbre, milanais ou lombardo-vénitien; de même au Musée de *Lyon*, une Vierge avec l'enfant sur un navire, accompagnée de deux anges musiciens. Au *Louvre*, il soupçonnait que le bas-relief italien qui représente le *Jugement de Salomon* était peut-être en France depuis la Renaissance[1].

A *Tours*, au Musée de la Société archéologique, nous avons noté nous-même un médaillon très mutilé, qui semble provenir de quelque atelier du nord de l'Italie et que l'on dit avoir figuré dans la décoration de l'hôtel des gouverneurs de Touraine. Il représente Nerva remettant des poignards à deux jeunes gens qui voulaient l'assassiner.

A *Château-Renault*, une petite Vierge en albâtre, de type assez courant[2] et de fabrication quasi industrielle, n'est certainement pas une œuvre française. Elle porte l'inscription *Maria advocata Drepanensium*, ce qui tendrait à lui donner une origine sicilienne, et Palustre[3] supposait qu'elle était arrivée en Touraine avec saint François de Paule, mais il n'avait du reste aucune preuve à donner de ce fait.

Dans la collection de M. Belle, à *Rouziers*, figure une petite Madone à mi-corps, en marbre blanc, provenant, dit-on, de *l'ermitage Saint-André*, aux

1. *Cat. sc. mod.*, n° 326. Lenoir l'avait trouvé à Paris et l'employa à la décoration du monument de l'Hôpital. Cf. Courajod, *La part de l'art italien*, p. 25-26.

2. Nous en connaissons plusieurs autres semblables dans des collections particulières, une aussi au Musée de l'hôtel Pincé, à *Angers*.

3. Cf. Palustre, *Album de l'Expos. rétrospective de Tours*, 1890, pl. XXIV, p. 48.

environs de Saint-Martin-le-Beau, en Touraine[1]. Derrière la Vierge, deux anges soulèvent les rideaux d'une sorte de dais, suivant une disposition très commune chez les peintres du XVe siècle florentin, chez Botticelli en particulier. Ce n'est pas un morceau de premier ordre : la tête de la Vierge, petite et ronde, est assez jolie, mais un peu douceâtre ; l'exécution des draperies est sèche et les figures des anges sont assez banales ; ce serait pourtant un document bien précieux si l'on pouvait être fixé exactement sur la date de son arrivée en Touraine.

En Touraine également, au presbytère de *Charentilly*, une petite statuette de marbre blanc, qui représente peut-être une sainte Madeleine (les mains en sont brisées), est d'un caractère différent et beaucoup plus classique mais sûrement italien[2].

Nous rangerons encore dans cette catégorie d'objets de provenance incertaine, le buste du soi-disant *Guillaume de Rochefort*, de l'école des Beaux-Arts[3] et le buste d'*Ussé*[4], que Courajod citait volontiers dans cette liste de monuments importés, les bustes en terre cuite de *la Péraudière*[5] près Tours, sur l'histoire desquels nous ne savons rien jusqu'ici, mais que leur aspect semble bien désigner comme des œuvres d'exécution italienne.

Tous ces morceaux, isolés aujourd'hui et sans état civil, ont-ils été apportés en France à l'époque approximative que leur facture indique, ou bien dans le cours du XVIe siècle, ou bien même pendant les siècles suivants ? Il est bien difficile de le dire. Il serait téméraire en tous cas d'appuyer sur eux une démonstration quelconque ; car on pourrait peut-être leur découvrir tout à coup une provenance beaucoup moins lointaine, comme à cette charmante Madone d'*Auvillers*, œuvre d'Agostino di Duccio, qu'a étudiée Courajod[6] et qui

1. *Expos. rétrospective de Tours*, 1873, n° 1029, et 1892, n° 127.

2. Cette statuette a figuré à Tours, à l'Exposition rétrospective de 1873 (cf. *Catal.*, n° 353), et on la donne généralement pour une œuvre de la fin du XVIe ou même du XVIIe siècle. Les pieds sont nus et la draperie à plis profondément creusés est tout à fait antique par sa disposition et son exécution. La figure offre de grands rapports avec certaines de celles du Bambaja et en particulier avec la Madone du monument Birago, à San-Francesco de Milan (1522), et nous paraît bien de facture italienne. Néanmoins, même si c'est une importation du XVIe siècle, elle est relativement tardive et n'a pu servir qu'à la propagation de ce style conventionnel italo-antique qui se répandra dans l'école française après Michel Colombe.

3. Il passa chez Lenoir qui dit l'avoir reçu d'une église de Paris. *Catal. Mus. mon. fr.*, 1810, n° 36. Palustre lui conserve le nom donné par Lenoir qui est certainement faux ainsi que Courajod l'a démontré (*Part de l'art italien*, p. 20-21).

4. Cf. Palustre, *Exp. rétrosp. de Tours*, 1892, pl. XIV. Il suppose que ce buste représente Hercule d'Este. Il est presque sûr qu'il n'arriva d'Italie qu'au début de notre siècle, avec un certain nombre d'autres excellents morceaux italiens, appartenant aujourd'hui à M. de Blacas.

5. Cf. *ibid.*, pl. XV.

6. *Gaz. des B.-A.*, août 1892.

fut probablement donnée à la petite église où elle figure, par un châtelain des environs qui l'avait rapportée d'Italie sous le premier Empire [1].

En dehors des monuments de statuaire ou de grande sculpture décorative que nous venons d'étudier, Courajod insistait pour que l'on fît une place importante à toute sorte d'objets de pacotille, ou de menue sculpture ornementale, tels que les bénitiers et les fontaines, qui jouèrent, suivant lui, un très grand rôle dans le mouvement général que nous étudions. Mais, d'abord, si quelques-uns de ces objets furent certainement apportés d'Italie à une date et dans des circonstances qui nous sont connues, un beaucoup plus grand nombre furent exécutés sur place par les ateliers de praticiens que nous verrons à l'œuvre tout à l'heure.

Ainsi, à côté des fontaines de *Gaillon* que nous avons déjà signalées et de la fontaine de *Nantouillet* commandée par le cardinal Duprat à Gênes [2], à une date très postérieure, en 1530, aucun des autres monuments de cette série ne nous est signalé précisément comme ayant été apporté d'Italie à une date déterminée ; quelques-uns sont même d'importance si minime que l'on ne s'est certainement pas donné la peine de faire voyager des marbres d'un travail si sommaire. Aussi, dans l'impossibilité où nous sommes d'établir une distinction sur des bases rigoureuses, préférons-nous les renvoyer tous à la catégorie des monuments exécutés en France par des mains italiennes.

Parmi les monuments plus mobiles encore, qui purent servir à la diffusion de l'italianisme, tels que les médaillons en marbre ou en terre cuite, les menus bibelots, les plaquettes, les petits bronzes, les estampages, ou même les dessins et gravures, il nous est bien difficile après comme avant les guerres d'Italie de saisir les documents importés eux-mêmes, et nous ne pouvons que les soupçonner de plus en plus nombreux et actifs.

Cependant parmi les médaillons, outre ceux que nous avons déjà cités de Paganino à *Gaillon*, de Lorenzo da Mugiano à *Grenoble*, nous en connaissons un certain nombre qui sont de provenance certainement italienne. Telle est la série de ceux que l'on voit dans la cour de l'hôtel d'Alluye, à *Blois*, et qui représentent les douze Césars, plus un Aristote, tels ceux, en terre cuite également, de personnages ou de divinités antiques sur les bâtiments de l'hôtel Lallemand à *Bourges*, sur la maison des Juges consuls à *Riom*. Les ateliers italiens, celui des della Robbia entre autres, avaient fabriqué bien des pro-

1. Nous en pourrions dire autant du petit buste d'enfant et du médaillon de femme, œuvre de Mino da Fiesole, du Cabinet des médailles, ou des médaillons de Vertus en terre émaillée, par Luca della Robbia, du Musée de Cluny.

2. Cf. *Archives art fr.*, 1854, III, p. 184-5.

duits de ce genre dont les types avaient été empruntés soit à ces médailles dites de restitution que confectionnaient les ateliers d'outremonts, soit à ces recueils de gravures qui, sous l'influence de l'humanisme progressant, vulgarisaient les sujets et les types antiques [1], et ce sont ces produits qui se répandaient en France au commencement du XVI^e siècle.

Nos décorateurs français s'emparèrent bientôt de ces thèmes, qui leur étaient ainsi proposés ; ils imitèrent tant bien que mal les profils d'empereurs romains ; ils empruntèrent des sujets mythologiques aux plaquettes italiennes qu'ils traduisirent assez gauchement et naïvement quelquefois, de même qu'ils copiaient, en les interprétant, les arabesques dont les pilastres des marbriers de Gênes ou les estampes italiennes leur avaient fourni le modèle. Mais remarquons d'abord que c'est seulement tout à la fin de la vie de Michel Colombe que cette pénétration fait sentir ses effets et sur une génération d'artistes très postérieure à la sienne, celle des *François* par exemple, qui vont user abondamment de toutes ces idées nouvelles, soit dans leur fontaine de Beaune, soit dans leurs décorations du cloître Saint-Martin-de-Tours, et du clocher nord de la cathédrale.

Remarquons aussi que cette pénétration ne peut guère aller au delà du domaine de la décoration ; ainsi que nous l'avons déjà noté à propos de l'architecture de ce temps, c'est toujours le cadre, le décor de la vie et de l'art qui se transforment, non pas encore le style lui-même des artistes, architectes ou sculpteurs. Tel est le résultat le plus clair des importations que nous venons d'énumérer, soit des produits de pacotille tels que fontaines, bénitiers, médaillons, plaquettes, etc., soit même des grands monuments de Gaillon, de Fécamp, de Folleville, dont le décor seul paraît avoir intéressé tout d'abord nos artistes. Désireux de suivre le goût du jour en revêtant ce décor superficiel et de plaire ainsi aux raffinés, aux gens instruits et imbus de la culture italienne qui s'était déjà répandue depuis assez longtemps chez nous, ceux-ci vont chercher, dans tous ces documents mis à leur portée, des modèles d'ornements à copier. Partout et toujours, c'est l'*ornementation* qui nous sera l'indice des aspirations de l'artiste à la nouveauté. Elle se juxtaposera souvent à des morceaux inspirés par la tradition la plus pure ; car ce n'est que très lentement que nos artistes, nos imagiers surtout, s'assimileront la manière de traiter les figures et le style général de ces monuments d'un art déjà très avancé et plutôt sur le retour.

1. Cf. Courajod, *De l'imitation et de la contrefaçon des objets d'art antiques au XV^e siècle.*

II. — MONUMENTS DE SCULPTURE EXÉCUTÉS EN FRANCE PAR DES ITALIENS

Guido Mazzoni. — Sa carrière en Italie. — Son séjour en France (1495-1516).
Tombeau de Charles VIII à Saint-Denis.
Statue de Louis XII à Blois. — Autres statues du même type en France.
Médaillons d'empereurs romains de Gaillon.
Tombeau de Commines. La décoration de la chapelle et les figures priantes.
Bas-relief de la Mort de la Vierge au Louvre. — Groupe de la Dormition de la Vierge à Fécamp.
Les décorateurs : *Jérôme Pacherot, etc.* — leur présence et leur action dans la région de la Loire.
Décoration d'Amboise. — Pilastres en terre cuite trouvés à Amboise. — Pilastres de Solesmes.
Les ouvriers italiens employés au tombeau de Nantes — Jérôme de Fiesole (?).
Tombeau des enfants de Charles VIII à Tours.
Jérôme Pacherot à Gaillon. — Ses collaborateurs italiens. — Fin de sa carrière.
Les bénitiers, les fontaines et les fonts baptismaux.
Les Juste — leur origine — leur arrivée en France.
Tombeau de Thomas James à Dol. — Tombeau de l'abbé de Blanchefort à Ferrières (?).
Antoine Juste à Gaillon. — L'homme au casque. — Les apôtres de la chapelle.
Ateliers secondaires — à Joigny — à Folleville — à Fécamp — à Vendôme — à Bourges.
Conclusion. — Nature et résultats véritables de l'influence italienne.

Nous nous sommes occupé jusqu'ici à peu près exclusivement des spécimens de l'art italien qui furent réellement importés chez nous ; nous allons examiner maintenant les œuvres qui furent exécutées, presque en même temps que les précédentes, par des Italiens, sur le sol français et dont l'influence, plus active peut-être encore, ne put évidemment s'exercer que dans le même sens.

Guido Mazzoni.

Parmi les artistes ultramontains, ramenés et pensionnés par Charles VIII, nous avons déjà signalé, comme l'un des plus importants, ce *Guido Mazzoni* ou *Guido Paganino* que les comptes français du début du XVI^e^ siècle désignent parfois aussi sous le nom de *Messire Paguenin* ou *Pagueny* : « laudatissimus... quem nuper nobis Gallia cum plerisque rebus abstulit », dit Pomponius Gauricus, en 1504, dans son *De Sculptura*[1].

Charles VIII avait trouvé Mazzoni en 1495 travaillant à Naples à la cour des princes d'Aragon, depuis peu de temps du reste, car c'est dans sa patrie, à Modène et dans l'Italie du nord, que s'était formé son talent et que s'était

1. Pomponius Gauricus, *De sculptura*, Florentiae, 1504, in-8, E VI verso, d'après Montaiglon, *Arch. art fr.*, I, p. 128 (rééd. par H. Brockhaus, Leipzig, 1886). — Cf. aussi Vedriani, *Raccolta dei pittori... modenesi*, 1662, in-4, p. 26-33. Tiraboschi, *Notizie dei pittori...* Modène, 1786, p. 255-61. — Vasari, *Vite* IV, 6. — Montaiglon, *Du séjour de Guido Paganino en France*, *Arch. art fr.*, I, 125-128. — Il est appelé quelquefois aussi *Modanino* du nom de son pays d'origine.

d'abord exercée son activité entre 1475 et 1489[1]. Il avait ensuite exécuté un certain nombre de groupes de grandeur naturelle en terre cuite polychrome, très vivants en général et très dramatiques. Ainsi ceux de *Busseto* (1475) représentant la Nativité et la Mise au tombeau (le premier seul est intact, le second est aujourd'hui disparu) ; le Sépulcre ou *mortorio* de San-Giovanni Decollato à *Modène* (1477-1480), celui de San-Antonio Abbate à *Venise* (1489) ; celui de Santa Maria della Rosa à *Ferrare*. On possède enfin de lui à Modène une Vierge assise entourée de différents personnages sur laquelle nous aurons à revenir particulièrement tout à l'heure[2].

A *Naples*, son activité s'était marquée par une Déposition de Croix qui se voit encore à l'église de Monte Oliveto et qui n'est, à quelques variantes et quelques exagérations près, qu'une répétition de celles que nous avons mentionnées plus haut. Il y avait aussi exécuté pendant son séjour une œuvre magistrale pleine de vigueur et de vie, le buste en bronze du roi Ferdinand[3]. Il devait jouir dans cette ville d'une grande renommée ; et Charles VIII songea immédiatement à se l'attacher[4].

Ne pourrait-on supposer que c'est un portrait exécuté par Mazzoni qui mit l'artiste en rapport avec le roi ? et ce portrait ne serait-il pas, le caractère du talent de l'artiste n'y contredirait pas trop, le beau buste en terre cuite de Charles VIII conservé au Bargello de Florence[5] ?

Quoi qu'il en soit, Mazzoni rentre en France avec Charles VIII et nous le voyons figurer pour la somme considérable de 937 livres sur l'État des gages

1. Il s'était employé dans sa jeunesse, ainsi que les recherches de M. Venturi, *Archivio storico dell arte*, 1889, p. 156 (Testament de Guido Mazzoni), et *La Scultura Emiliana nel renascimento*, *ibid.*, 1890, p. 5-23, nous l'ont appris, à des besognes qui sont à retenir lorsqu'on réfléchit au caractère futur de son talent : il avait fabriqué des masques de carnaval, et organisé des fêtes publiques, accompagnées de représentations dramatiques.

2. Cf. Perkins. *Sculpt. ital.*, édit. fr., 1869, II, 283. Burckhardt, *Cicerone*, éd. franç., 1892, p. 406.

3. Cf. Müntz, *Ren. en Italie*, I, p. 115, fig.

4. Cette faveur naissante n'alla pas cependant, comme on l'a raconté (d'après Tiraboschi, *ouv. cit.*, p. 255-261), jusqu'à le faire armer chevalier par le roi pendant son séjour à Naples. Cf. de Boislile, *Les lettres de noblesse de Guido Mazzoni*, *Nouv. arch. art fr.*, 1879, p. 210-217. Ce n'est que plus tard, une fois installé à Paris, qu'il reçut ses lettres de noblesse. C'est ce qui explique que les comptes publiés par Montaiglon le désignent seulement une première fois comme peintre et enlumineur du roi tandis qu'il est traité une seconde fois de « Messire » et de chevalier.

5. M. Marcel Reymond (*Le buste de Charles VIII par Pollajuolo au Bargello et le tombeau des enfants de Charles VIII à Tours*, *Bull. archéol. du Comité des trav. hist.*, 1895, p. 245-252) s'est efforcé, dans une démonstration très ingénieuse, d'attribuer celui-ci à Pollajuolo, mais il n'a pu réunir que des présomptions. Nous n'avons, pour notre part, aucun argument irréfutable à lui opposer. C'est une simple hypothèse que nous proposons ici en passant. Mais nous croyons impossible de voir dans ce buste une œuvre française comme a voulu le faire M. Gonse (*Sculpture française*, p. 44).

de 1497. Grassement payé, installé à l'hôtel du Petit Nesle avec sa femme, *Pellegrina Discalzi*, et sa fille qui étaient venues le rejoindre et qui, suivant le témoignage de Vasari, collaboraient avec lui, il passa près de vingt ans en France[1] au sein de cette petite colonie italienne dont Courajod a indiqué l'existence et l'importance ; le Petit Nesle était devenu pour eux comme un centre d'opérations et, au dire de Vasari lui-même, la vie y était assez douce. Mazzoni fit en 1507 un voyage en Italie, revint cette fois, mais partit définitivement en 1516 pour rentrer dans sa patrie. Il y mourut deux ans après, en 1518.

L'activité de Mazzoni pendant cette période de vingt ans, la facilité propre à sa race et la faveur royale aidant, dut être assez considérable. Pourtant, nous n'avons de renseignements certains que sur deux œuvres importantes exécutées par lui pendant tout son séjour, *le tombeau de Charles VIII* à Saint-Denis et *la statue de Louis XII* à Blois ; encore ces deux œuvres ont-elles malheureusement disparu.

Il nous en reste quelques autres dont l'histoire est moins claire et l'attribution moins évidente ; mais le style en est si particulier que nous allons pouvoir y retrouver, avec une certitude presque complète, les traces de l'activité de Mazzoni ou de l'atelier du Petit Nesle ; nous pourrons même grâce à elles nous rendre compte des caractères du style italien tel qu'il se manifestait en France et de la qualité des enseignements qui s'imposaient, par l'intermédiaire de ces artistes quasi officiels, à nos imagiers français, bientôt fatalement entraînés par la mode à l'imitation de ces œuvres nouvelles et sans doute très vantées.

Tombeau de Charles VIII.

L'attribution du *tombeau de Charles VIII* à notre Mazzoni ne saurait faire aucun doute[2]. Tous les auteurs de descriptions anciennes de Saint-Denis, Corrozet (1588), Nicolas Bonfons (1608), dom Millet (1615), Jacques Doublet (1625), Félibien (1708), l'ont enregistrée en transcrivant l'épitaphe qui se terminait par ces mots : OPUS PAGANINI MUTINENSIS[3]. Outre les descrip-

1. Montaiglon, *art. cit.*, et *Guido Paganino à l'hôtel de Nesle*, *Nouv. arch. art fr.*, 1878, II, 238, d'après les preuves de *Sauval*, III, 555.

2. Cf. Montaiglon, *Note sur le tombeau de Charles VIII par Guido Paganino*, *Arch. art. fr.*, I, p. 129-132.

3. Nous avons encore le témoignage des ambassadeurs vénitiens qui visitèrent Saint-Denis en 1515 et notèrent ceci : « Videssimo la sepultura di Carlo Ottavo, con la sua imagine dal natural fatta per qual istesso maestro che fece quelle figure di San-Antonio a Venezia. » (Cf. Baschet, *Diplomatie vénitienne*, Plon, 1862, p. 376. — Montaiglon, *Arch. art fr.*, 2e série, II, 129.)

tions, il nous en reste des représentations figurées : un bois de Jean Rabel [1], une gravure anonyme dans Félibien, un dessin de Gaignières [2], et nous pouvons nous rendre compte ainsi de la disposition, sinon tout à fait du style du monument.

Cette disposition est très importante à noter par l'influence qu'elle put exercer sur la série subséquente des grands tombeaux royaux du

Tombeau de Charles VIII à Saint-Denis par *Guido Mazzoni*
(d'après la gravure du livre de Félibien).

XVI^e^ siècle. Le roi était représenté à genoux, les mains jointes, en *priant* ; c'est le type qui sera adopté plus tard pour les effigies de Louis XII, François I^er^ et Henri II. Ce n'était pas là, du reste, chez notre sculpteur une idée proprement italienne et elle put très bien lui être suggérée en France. On connaît en effet des *priants* français au XV^e^ siècle, témoin le Louis XI détruit et remplacé à Cléry, le Juvénal des Ursins du Musée de Versailles et quelques autres. Le Charles VIII devait être représenté, d'après les gravures, dans une pose légèrement contournée et dramatisée ; au contraire, les statues françaises de ce type, même plus avancées en date, garderont toujours une

1. Corrozet, *Les antiquitez, croniques et singularitez de Paris...*, éd. 1588.
2. Pe 1 a, fol. 48. *Catal. Bouchot*, n° 2020. Cf. aussi *Cab. des Estampes*, Topographie. V. a 206.

attitude très simple, très calme, très posée, et ce sont même ces qualités particulières qui nous empêcheront dans le Louis XII que nous étudierons plus loin [1] de reconnaître une œuvre italienne, comme le veut l'opinion courante. De plus, ce priant, en cuivre doré, avec un manteau peint, de couleur azurée, peut-être même émaillé, devait être très réaliste d'exécution et de polychromie violente, un peu comme le Commines du Louvre, et nous verrons tout à l'heure en quoi ce réalisme diffère de celui de nos Français.

L'artiste avait figuré quatre angelots avec de grandes ailes, à genoux, aux quatre coins du piédestal : c'était à peu près l'habitude française. Mais autour du soubassement rectangulaire, enrichi de moulures au profil classique, dans douze médaillons ronds, il avait placé, dit-on, des figures de *Vertus* assises, qui n'étaient caractérisées du reste par aucun attribut ou détail de costume. L'idée était purement italienne ; nous allons la voir faire son chemin chez nous en commençant par le tombeau de François II à Nantes [2]. L'exécution des figures de Saint-Denis devait être en tous cas bien différente de celle des Vertus de Michel Colombe. Leurs attitudes, autant qu'on en peut juger par les reproductions, étaient dramatiques et affectées, les costumes vagues et conventionnels; le tout était conçu dans un esprit diamétralement opposé à celui de l'art français traditionnel. C'est celui que nous verrons reparaître bientôt dans les œuvres des Juste, puis dans celles de leurs imitateurs français, à partir de 1515-1520 [3].

Statue de Louis XII.

Louis XII continua à Guido Mazzoni la faveur que lui avait témoignée Charles VIII ; en même temps qu'il lui confiait le soin d'élever le tombeau de son prédécesseur [4], il lui demandait sa propre statue pour son château de Blois, qui dès son avènement commença à s'embellir et à s'agrandir, comme nous l'avons vu. Nous en sommes informés par l'Italien *Lodovico Heliano*,

1. Cf. plus loin chap. XI.

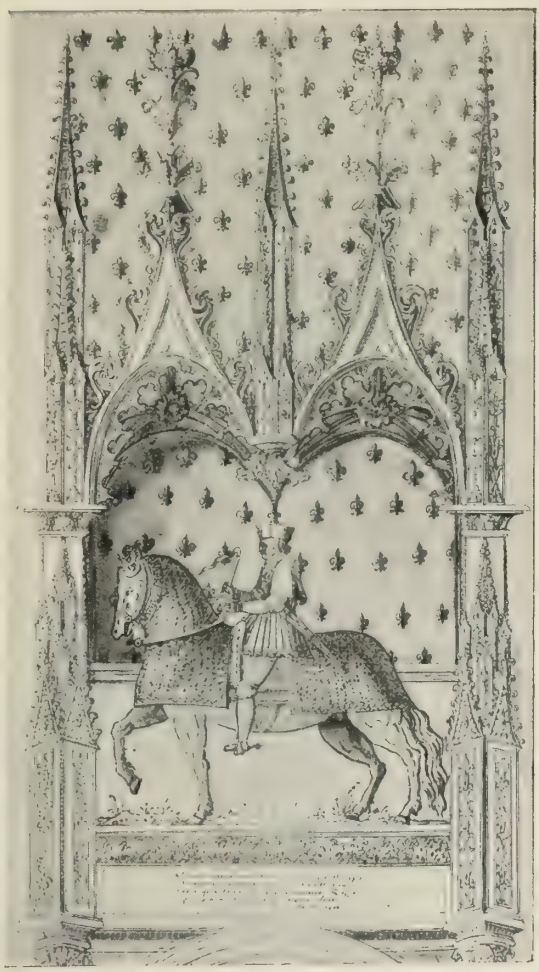
2. Nous constaterons justement, quand nous étudierons ce monument, que Jean Perréal, qui en conçut le plan, avait sûrement emprunté ce thème aux Italiens, comme du reste celui des apôtres ; nous l'avons déjà indiqué à propos du tombeau des ducs d'Orléans.

3. Paganino étant qualifié de peintre et enlumineur, dans les comptes français, on pourrait supposer que, comme Perréal à Nantes, il n'aurait donné que le plan et le dessin général du monument. Mais nous savons aussi que, malgré ce titre, il était essentiellement sculpteur. Il est donc très probable qu'il avait modelé la figure lui-même. Ce que nous entrevoyons du style de celle-ci dans les dessins anciens ne contredit aucunement cette affirmation.

4. Il est très peu probable en effet que Charles VIII, mort si prématurément, ait songé lui-même à se commander un tombeau. Celui-ci ne fut vraisemblablement commencé qu'après 1498.

qui écrivit, à propos de la statue du roi, une épigramme latine où il interpelle expressément son auteur, sous le nom de *Paganine*[1].

Quelle était cette statue ? Sans aucun doute, celle de la porte d'entrée où le roi était représenté à cheval, en costume de chasseur, statue aujourd'hui détruite et remplacée par une œuvre de Seurre. D'après un dessin ancien conservé à la Bibliothèque Nationale[2], le cheval devait être robuste et sans élégance ; la figure du roi était beaucoup plus courte, plus laide, plus réaliste, et probablement plus vraie que dans la fade restitution de Seurre. Le roi avait le mortier sur la tête, non la couronne ; il était vêtu d'une tunique à gros plis réguliers, qui rappelait tout à fait le harnachement du saint Hubert d'Amboise[3]. C'était sans doute un portrait très poussé, comme savait en faire Mazzoni.



Statue de Louis XII à Blois par *Guido Mazzoni* (d'après un dessin de la Bibliothèque Nationale).

Une seconde épigramme du même auteur mentionne encore une statue de Louis XII et traite cette fois l'artiste qui l'a exécutée de *Phidias*. Montaiglon suppose qu'il s'agit ici d'une seconde statue du même Mazzoni, placée dans quelque autre endroit du château. N'étant pas renseigné par ailleurs sur cette seconde œuvre, nous supposerions plutôt que la verve du faiseur d'épigrammes ne s'était pas bornée à une seule pièce pour une statue unique. Un autre quatrain cité par Félibien fut composé par *Faust*

1. Cf. A. de Montaiglon, *Sur deux statues de Louis XII, par le sculpteur modénais Guido Paganino. Arch. art fr.*, 2e série, II, 219-228.

2. Cabinet des Estampes, *Topographie de la France* : Blois. — La Saussaye en avait publié un autre dessin emprunté à un manuscrit de Félibien. Cf. *Hist. de Blois*, 1840, pl. IV, et Félibien, *Mémoires pour servir à l'histoire des maisons royales*, p. 10.

3. Cf. plus loin, ch. VII.

Andrelin, pour être gravé au-dessous de la statue ; il porte la date de 1498. Mais cette date est celle de l'avènement du roi, non de l'achèvement de la statue, qui ne dut être mise en place qu'en 1502, lorsque fut terminée cette partie de la construction du château.

Si cette sculpture de Blois était sûrement italienne d'exécution, peut-on dire que l'idée de mettre une statue équestre à cette place fût une idée italienne ? Nous ne le croyons pas : il y avait déjà une statue de ce type (elle a été brisée malheureusement) qui représentait le roi Charles VII à Bourges, au-dessus de la porte de l'hôtel Jacques Cœur, dans un milieu tout gothique par conséquent[1].

Véretz. — Fragment de la statue équestre du château. (Pierre peinte.)

Presque en même temps, peut-être même un peu avant la statue de Blois et dès les dernières années du xv^e^ siècle, on sculptait, sur la façade principale du château du *Verger*, l'image de Pierre de Rohan, maréchal de Gié, qui ne nous est plus connue que par un dessin de Gaignières[2], mais qui, par son allure générale, paraît avoir ressemblé tout à fait à la figure de Louis XII à Blois[3].

En Touraine, à *Véretz*, on plaçait aussi dès la fin du xv^e^ siècle, sur la façade du château appartenant à Jean de la Barre, premier gentilhomme de la chambre de Charles VIII, une statue équestre que Chalmel[4] et M. Ch. de Grandmaison[5] croient avoir représenté Charles VIII, mais qui pourrait très

1. A Blois même, la niche qui dut recevoir la statue était également gothique de conception et de décoration, à part deux petits pilastres à l'italienne qui s'y glissent timidement dans le détail.

2. Oa 15, fol. 96, *Cat. Bouchot* n° 807, reproduit par Delaborde, *Expéd. de Ch. VIII*, p. 627.

3. Qu'est devenue cette statue lorsque le château du Verger fut démoli, méthodiquement, quelques années avant la Révolution ? M. Célestin Port, l'éminent archiviste d'Angers, qui est mort récemment, nous affirmait qu'elle n'avait pas été détruite mais enfouie et qu'il y aurait des chances de la retrouver en faisant des fouilles en certain endroit déterminé qu'il disait connaître. Il y aurait là une recherche fort intéressante à entreprendre et à laquelle le propriétaire actuel du domaine du Verger devrait bien se prêter.

4. *Hist. de Touraine*, III, 310. L'ensemble du château est dessiné dans Gaignières Va 71, 5297.

5. *Tours archéologique*, p. 184.

bien aussi avoir été celle du maître de la maison. La statue est détruite, sauf une tête colossale en pierre peinte, casquée, la visière levée, avec un grand panache surmontant le casque. Le nez, malheureusement, qui nous permettrait de reconnaître Charles VIII à coup sûr, manque complètement. On voit aussi un cavalier de ce genre, mais très mutilé, sur la façade du petit château, de construction gothique, de la *Roche du Maine*[1]. C'était là un motif qui des édifices religieux du moyen âge était passé aux édifices civils : il n'est nullement besoin d'en chercher l'origine dans les statues équestres des condottieri italiens, et c'est par exception sans doute que l'exécution de la statue de Blois fut confiée à l'Italien Guido Mazzoni[2].

Médaillons de Gaillon.

Le tombeau de Charles VIII et la statue équestre de Louis XII ayant disparu, il nous resterait bien peu de morceaux authentiques pour apprécier le talent de Mazzoni et juger des résultats de son activité en France. Nous avons bien encore, il est vrai, les quelques médaillons d'empereurs romains que nous avons déjà mentionnés en parlant des collections italiennes du château de *Gaillon*[3]. L'un de ces médaillons est aujourd'hui au *Louvre* : c'est un empereur *Caldusius*[4] d'un assez beau caractère, d'un relief très saillant, où le type fortement accusé indique les préoccupations décoratives de l'artiste. Courajod l'avait rapproché avec grande raison de la série de ceux qui décorent les cours de l'École des Beaux-Arts[5]. Nous avons là très probablement une partie au moins des fausses antiquailles *envoyées* par Mazzoni au cardinal d'Amboise, mais nous ne pouvons pas dire avec certitude fabriquées par lui.

Ce n'est là en tous cas qu'une production courante et banale. Les ateliers italiens fabriquaient de ces pièces à la douzaine et l'on n'y peut guère retrouver le style ou la personnalité du maître ou de son atelier. De plus, l'influence

1. Cf. Robuchon, *Paysages et monuments du Poitou*, Notice sur la Roche-du-Maine.

2. Dans le Lot, à *Assier*, le château, bâti un peu plus tard mais très probablement par des artistes tourangeaux, offrait également sur sa façade un cavalier dont il reste la tête et qui n'est certainement ni un François Ier, comme on l'avait dit, ni un Galiot de Genouillac, mais sûrement un homme du premier quart du XVIe siècle.

3. Cf. plus haut, p. 150.

4. *Cat. sc. moderne*, n° 370. — Deville, *Comptes de Gaillon*, 405. — Molinier, *Les plaquettes*, p. xxxv. — Courajod, *Part de l'art italien*, p. 14-16.

5. La plupart de ceux-ci ont un caractère très analogue à celui du Louvre : cependant parmi les collections de moulages abritées dans la chapelle on remarque, sous le n° 7869, un médaillon en marbre de l'empereur Tibère, dont la provenance serait la même, mais dont le caractère est très différent et beaucoup plus classique. Les profils d'homme et de femme dont nous avons reproduit l'un (p. 130), et où l'on a cherché bien inutilement à voir un Louis XII et une Anne de Bretagne, sont aussi d'un style plus régulier, et certainement d'une autre main.

de morceaux de cette nature, quoi qu'en ait dit Courajod, qui faisait de cette série d'effigies romaines une sorte de symbole, était forcément très limitée et se bornait, comme nous l'avons indiqué à la fin du chapitre précédent, à des imitations qui, malgré leur vogue, ne pouvaient guère agir sur le style général de notre sculpture.

Musée du Louvre.
Médaillon d'empereur romain provenant de Gaillon. (Marbre.)

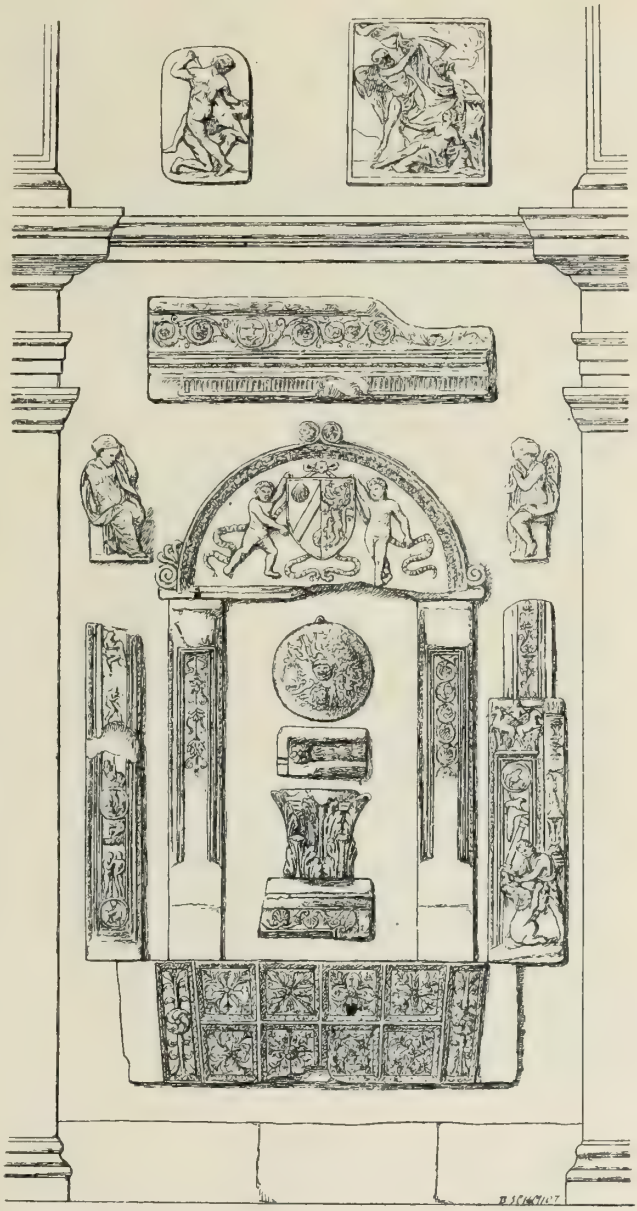
Tombeau de Commines.

Voici au contraire une œuvre très importante, exécutée à Paris entre 1500 et 1510, qui nous paraît pouvoir se rattacher presque certainement, bien que nous n'ayions aucun texte la concernant, à l'atelier italien du Petit Nesle, c'est le *tombeau de Commines* et de sa femme, Hélène de Chambes.

Philippe de Commines avait sans doute fait préparer de son vivant la chapelle de l'église du couvent des Grands Augustins, où il désirait être enterré. En effet il ne mourut qu'en 1511, et nous trouvons sur l'un des morceaux décoratifs qui proviennent de cette chapelle la date de 1506. Les parties principales du tombeau et de la décoration qui l'entourait passèrent chez Lenoir et sont actuellement pour la plupart au Musée du Louvre où Courajod les avait étudiés en détail. Seuls, quelques fragments de pilastres et de frontons très précieux, dont Guilhermy signalait déjà en 1852 l'intérêt et la perte prochaine, sont encore exposés aux intempéries dans la cour de l'École des Beaux-Arts [1].

1. Millin, *Antiquités nationales*, III, n° XXV, p. 40-43. — Lenoir, *Catal.*, an X, n° 93, p. 183, et *Descript. du Musée des mon. fr.*, II, p. 157. — Louvre, *Cat. sc. mod.*, n° 126. — Guilhermy, *Annales*

On ne saurait dire exactement comment l'ensemble de la chapelle était disposé, car dès avant la Révolution, nous en avons la preuve par la gravure de Millin, l'arrangement avait dû être modifié [1]. Il est probable que le monument était compris dans une sorte de niche ou d'enfeu surmonté d'un fronton demi-circulaire. Celui-ci existe encore à l'École des Beaux-Arts ; deux angelots nus comme ceux de Folleville y soutiennent un écusson avec des banderoles flottantes. Une série de pilastres, dont certains supportaient peut-être ce fronton, présentent comme décoration, soit des rinceaux très réguliers, soit des séries de petits médaillons séparés par des sujets jetés dans le champ du pilastre. Presque tous paraissent empruntés pour le sujet et aussi pour le style à quelque plaquette italienne. Enfin, au Louvre, quatre grandes dalles de marbre, dont on ne sait pas au juste quel fut l'emplacement, portent de larges rinceaux avec de petites figures en bas-relief, qui représentent Jonas sortant de la baleine,



Fragments du tombeau de Commines, à l'École des Beaux-Arts [2].

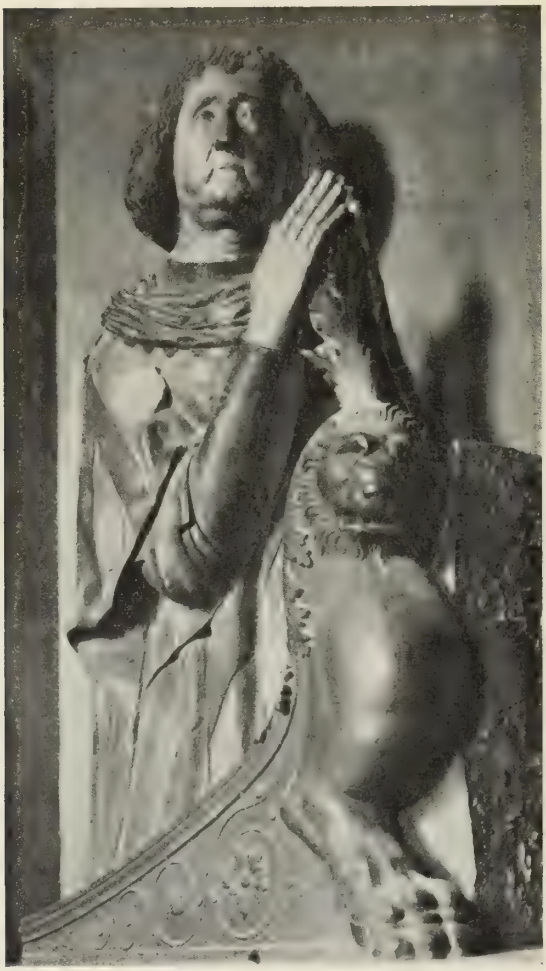
archéol., XII, 93 sqq. ; *Revue de l'architecture*, III, 538. — Courajod, *La part de l'art italien*, p. 26-35, et *Alex. Lenoir*, II, p. 64 et suiv.

1. Outre le tombeau de Commines et de sa femme, on y voyait aussi celui de *Jeanne de Penthièvre*, leur fille, mais celui-ci était assez postérieur et nous n'avons pas à nous en occuper pour le moment.

2. Une partie des fragments qui figurent dans cet ensemble factice provient de monuments d'origine et même de dates très différentes. Cf. Courajod, *Alex. Lenoir*, II, p. 110 et suiv.

saint Augustin, saint Grégoire et saint Jérôme, ce dernier ayant près de lui deux tablettes où sont inscrites d'un côté le Décalogue en vers latins, de l'autre le Pater en caractères grecs.

Courajod avait relevé dans les inscriptions qui accompagnent ces dernières figures, cette faute répétée, très naturelle chez un Italien : *Santus* pour *Sanctus*. Il avait fait ressortir également à la suite de Guilhermy le caractère nettement italien de cette décoration. Le choix des sujets représentés sur les pilastres, fables païennes, traditions légendaires, curiosités scientifiques, Orphée et Hercule, les fabliaux de Virgile et d'Aristote, des paons, des griffons, des chevaux marins, etc., dénote même une direction donnée par un esprit curieux et pénétré de culture humanistique. Quant au style, il est impossible de s'y méprendre, nul autre qu'un artiste italien n'eût, entre 1500 et 1510, exécuté avec l'élégance nerveuse que nous constatons sur les fragments de l'École des Beaux-Arts des imitations de plaquettes telles que l'Orphée ou l'Adam et l'Ève ; nul autre qu'un Italien n'eût dessiné ces ornements d'une sobriété et d'une pureté presque classiques.



Musée du Louvre. — Philippe de Commines.
(Pierre peinte.)

Il est donc très naturel de supposer que Commines, qui avait pu, dans ses ambassades, admirer les œuvres d'outre-monts et qui s'était plu particulièrement, nous dit-on, à celles de la chartreuse de Pavie, s'était adressé pour l'exécution de sa chapelle à un atelier italien et à celui probablement qui était établi officiellement à Paris, à ce moment, autour de Guido Mazzoni au Petit Nesle. Cependant nous n'avons pas jusqu'ici de preuves directes de l'in-

tervention de Mazzoni. En voici une un peu inattendue, qui nous paraît pourtant à elle seule presque suffisante.

Courajod, tout en affirmant l'italianisme de la décoration de la chapelle et du sarcophage, déclarait que l'œuvre pouvait être considérée « comme presque exclusivement française dans les figures », et l'on se plaît d'ordinaire à reconnaître à sa suite qu'il y a là deux mains, deux esprits distincts, le décorateur italien qui déploie les grâces élégantes et déjà érudites de ces motifs empruntés à l'antiquité et l'imagier français qui, obéissant au réalisme traditionnel, sculpte naïvement deux portraits fidèles et quelque peu brutaux. Cette dualité du reste, nous le verrons par la suite, n'est pas rare dans l'art du temps. Ici, cependant, nous avouons que la qualification de *françaises* et de *traditionnelles* donnée à ces figures nous inquiète singulièrement, et qu'après les avoir étudiées très soigneusement, nous serions assez porté à les attribuer à quelque compatriote du décorateur.

Musée du Louvre. — Hélène de Chambes, femme de Philippe de Commines. (Pierre peinte.)

D'abord les prie-Dieu en forme de griffes agrémentées d'ornements classiques qui continuent ceux des alentours, font corps avec les figures et jamais un Français à cette époque ne les eût dessinés de cette façon? Les figures ensuite posées de biais, bizarrement coupées, en perspective, presque en trompe-l'œil, ne se présentent nullement à la façon des figures françaises, qui soit priantes, soit gisantes, sont toujours plus complètes, plus assises, plus vraiment figures de ronde bosse. Cette espèce de tricherie au contraire que nous observons ici est bien italienne. Elle correspond exactement au parti adopté dans la disposition générale du tombeau : jamais dans l'art français antérieur on n'eût rencontré de tombeau ainsi accroché et comme plaqué le long d'un mur, jamais on n'eût rencontré de figures ainsi posées de trois quarts et coupées à mi-corps. La disposition même de ces

figures, aussi bien que le caractère de leur entourage immédiat, nous empêche donc déjà de les considérer comme françaises.

Mais par sa qualité même, le réalisme des têtes et des mains nous paraît très loin de celui qui prévalait en France à cette date. Considérons surtout la tête de l'homme, elle est extrêmement fouillée ; les rides, les déformations en sont toutes accusées, cela est précis et minutieux comme un travail flamand, avec une nuance d'exagération et de caricature. On dirait que l'artiste a cherché à enlaidir plutôt qu'à ennoblir les formes. Or, rappelons-nous qu'à ce moment une détente se produisait dans notre style français ; les figures même les plus robustes et les plus vraies du sépulcre de Solesmes n'ont pas cette âpreté, cette expression tendue et peu plaisante ; les portraits les plus sincères s'enveloppent de douceur et de grâce, tels les gisants de Michel Colombe, tels ceux de Guillaume Regnault. La comparaison est bien facile et elle est extrêmement instructive, au Louvre même, entre les figures de Roberte Legendre et d'Hélène de Chambes, la femme de Commines. Le costume est le même, mais quelle différence dans l'expression du visage ! Or ce réalisme précis et violent, minutieux et brutal, c'est bien celui des Italiens très pénétrés de naturalisme flamand, qui nous arrivaient de l'Italie du nord ou du royaume de Naples. C'était déjà celui de Laurana dans le retable d'Avignon, c'est aussi celui de Mazzoni dans ses nombreuses œuvres italiennes qui nous sont connues.

Il n'est pas jusqu'à la polychromie, en faisant même la part des réfections qu'indique Guilhermy [1], qui ne nous fasse songer au parti pris de couleurs vives et heurtées, habituel aux sépulcres de Modène, de Ferrare ou de Naples.

Le tombeau de Commines est donc, pour nous, une œuvre complètement italienne, et les figures priantes, loin de nous écarter de cette idée, nous certifient au contraire que nous avons affaire à un produit de l'atelier du Petit-Nesle, car elles nous présentent presque tous les caractères de l'art de Mazzoni, tel que nous pouvons le voir se déployer en Italie, tel qu'il avait dû se manifester dans le Charles VIII de Saint-Denis, tel que nous allons le retrouver dans quelques œuvres exécutées en France.

Bas-relief de la Mort de la Vierge au Louvre.

Tout près du monument de Commines, dans la même salle du Louvre, se voit un grand bas-relief rectangulaire en marbre représentant la *Mort de la*

1. Guilhermy (*Rev. de l'architecture, art. cit.*) se plaint que les statues, soit chez Lenoir, soit à Versailles où elles passèrent ensuite, aient été restaurées « sans adresse », et que l'artiste chargé de rétablir la peinture qui les couvre ait commis des fautes contre les règles de l'art héraldique. »

Vierge[1]. On est assez peu renseigné sur son histoire. Tout ce que l'on en sait, c'est que Lenoir prétend l'avoir reçu de l'église Saint-Jacques-la-Boucherie[2]. Courajod y avait reconnu de nombreux éléments italiens et s'en était déjà servi pour montrer l'action exercée par l'atelier du Petit-Nesle. Dans la décoration du lit sur lequel est couchée la Vierge, par exemple, on trouve des arabesques et un petit bas-relief, très finement ciselé, représentant un angelot vêtu de draperies légères qui sont de style tout à fait caractéristique ; les fonds de paysage, remplis d'architectures ultra classiques, sortes de vues perspectives assez compliquées à la Ghiberti, nous rappellent aussi ce que nous

Musée du Louvre. — Bas-relief de la Mort de la Vierge. (Marbre.)

avons trouvé déjà dans le grand bas-relief de Laurana à Avignon. Quant au motif de la Vierge montant au ciel, posée presque nue en Vénus triomphante sur des nuages qu'accompagnent de petites figures d'anges ailés, il est aussi indubitablement italien[3].

« Mais, disait Courajod, les physionomies et les attitudes des personnages du premier plan sont empreintes, dans une certaine mesure, de la simplicité et de la naïveté de l'art français », et il voyait ici, comme dans le tombeau

1. *Catal. sc. mod.*, n° 199. Courajod, *Part de l'art italien*, p. 33-36.

2. *Catal.*, an X, n° 80, p. 170; *Descript. Mus. mon. fr.*, II, 124. Il le fit entrer dans la composition du monument des ducs d'Orléans.

3. Didron, dans ses *Annales archéologiques*, s'est violemment indigné de cette représentation païenne et indécente. On pourrait peut-être lui objecter que ce n'est là qu'une transformation du type de l'âme représentée sous la forme d'une petite figure nue et insexuée, qui est habituelle chez les artistes du moyen âge chrétien. Mais il est à peu près certain cependant que le thème artistique, par lequel l'artiste a traduit cette idée, met en scène une femme ou plutôt une déesse, et que c'est presque celui de la Vénus sortant de l'onde de Botticell

précédent, une œuvre mixte où se serait marquée l'action simultanée des deux arts italien et français. Là encore nous sommes disposés pour notre part à aller beaucoup plus loin que lui et nous reconnaîtrions volontiers dans ce bas-relief une œuvre entièrement italienne. La simplicité et la naïveté des personnages groupés autour de la Vierge ne nous frappe aucunement, bien au contraire : les attitudes sont violentes et contournées, les expressions nous paraissent pleines de fougue et de passion. L'apôtre accoudé au lutrin qui, la bouche ouverte, crie sa douleur, paraît tiré de quelque calvaire de Mantegna. Son voisin gesticule, les deux mains croisées sur sa poitrine ; celui qui est assis à gauche, la tête renversée, crie également. Parmi ces violences et ces recherches d'expressions dramatiques, on voit apparaître les types conventionnels, les manteaux arbitraires, les longues barbes flottantes. Nous sommes aussi éloignés de la simplicité grave du XIII^e^ siècle français que de la plénitude robuste du XV^e^. Nous sommes en présence d'un art tendu, dramatique, déclamatoire, d'un art à la fois conventionnel dans ses types et expressif avec véhémence, comme le sera l'art de la décadence italienne. Cependant, la nature de certains détails d'ornement, le caractère nerveux de l'exécution obligent à maintenir cette œuvre tout près encore du XV^e^ siècle, en admettant bien entendu qu'elle soit sortie de mains italiennes. Nous ne trouverons en effet en France quelque chose d'approchant comme style que beaucoup plus tard, en plein milieu du XVI^e^ siècle, chez un François Marchand d'Orléans, ou un Jacques Jullyot, de Troyes ; mais cette netteté et cette vigueur auront alors complètement disparu.

Cette œuvre italienne contemporaine de Guido Mazzoni, peut-elle être sortie de sa main ? Il y a au premier abord un contraste apparent entre le réalisme brutal de cet artiste, tel que nous le définissions et tel que nous allons le retrouver tout à l'heure, et le classicisme commençant de ce morceau-ci, bien que certaines têtes y soient, elles aussi, d'une âpreté de réalisme très dur et très significatif. Mais on rencontre des deux côtés le même amour de l'exagération, de la violence, de l'expression à outrance. Les deux manières enfin peuvent très bien avoir coexisté dans le même atelier, sinon chez le même artiste, et nous allons voir à l'instant une œuvre qui participe à la fois de toutes deux.

Groupe de la Dormition de la Vierge à Fécamp.

C'est une œuvre dont personne ne parle d'habitude et qui nous paraît cependant un des morceaux les plus caractéristiques qui aient été exécutés par les Italiens installés chez nous avant François I^er^, ou sous leur influence immédiate. Il s'agit d'un grand groupe en pierre peinte qui représente, comme

le bas-relief précédent, les Apôtres réunis autour du lit de mort de la Vierge et qui se voit encore aujourd'hui dans l'église abbatiale de la Trinité de Fécamp[1].

Nous avons déjà noté plus haut l'apport considérable de marbres italiens effectué dans cette abbaye sous le gouvernement de l'abbé Antoine Bohier. Voulant relever et enrichir son église, qui avait beaucoup souffert au cours du XV^e^ siècle et commençait seulement à s'orner de nouveau d'œuvres telles que le jubé dont nous avons parlé également[2], celui-ci ne s'en tint sans doute pas à cette première commande. Il avait déjà, par esprit de flatterie ou d'imitation, emprunté à Gênes le concours des artistes dont se servait le roi Louis XII ; il n'y aurait rien d'étonnant à ce qu'il ait plus tard adressé une commande ou emprunté quelques ouvriers à l'atelier royal du Petit-Nesle. Ceci n'est au premier abord qu'une simple hypothèse, mais nous allons nous efforcer de la vérifier par l'analyse de l'œuvre dont il s'agit[3].

Le groupe de la *Dormition de la Vierge* n'était pas le seul travail de ce genre qui ornât l'abbaye avant la Révolution. On y voyait aussi un *Trépas de saint Benoît* et un *Sépulcre du Christ*[4]. Il est infiniment regrettable qu'ils aient disparu, surtout ce dernier, car la comparaison en eût été bien plus facile, s'il avait la même origine, avec les œuvres analogues de Guido Mazzoni en Italie. Les ressemblances que nous avons signalées tout à l'heure entre les figures de Modène et celles de Ferrare, entre celles-ci et le sépulcre de Monte Oliveto, ressemblances qui vont jusqu'à des répétitions, n'auraient

1. Cf. Leport, *Notice historique sur l'ég. de la Trinité de Fécamp*, 1879. — Alexandre, *Guide du visiteur à l'ég. de la Sainte-Trinité de Fécamp*, 1897. — Dom Guillaume Le Hule, *Le Thrésor ou abrégé de l'histoire de la noble et royale abb. de Fécamp*, 1682 (réédition).

2. Cf. chap. III, p. 60.

3. La tradition enregistrée par certaines chroniques du XVII^e^ siècle veut que le groupe en question ait été exécuté pour un religieux du monastère nommé *Robert Chardon* (cf. notamment *Chronique des abbés de Fécamp*, publiée par Leroux de Lincy, dans son *Essai sur l'abb. de Fécamp*, p. 340) ; ce Robert Chardon, qui ne fut jamais abbé, mais qui gouvernait la maison sous les abbés commendataires comme Antoine Bohier et qui ne mourut qu'en 1535, avait déjà fait exécuter des travaux d'art importants avant la nomination d'Antoine Bohier et l'arrivée de ses marbres italiens. Il aurait donc cette fois changé ses artistes habituels, ou tout au moins il aurait donné à un atelier local, dont l'esprit perce, nous allons le voir dans certains détails, un directeur italien. Ce changement de direction n'a rien du reste qui doive nous étonner à cette époque, et Robert Chardon, si c'est lui le donateur, peut très bien s'être adressé aux artistes favoris de son supérieur, avoir même cherché à rivaliser de générosité avec lui sur son propre terrain en appelant le célèbre Messire Guido Mazzoni ou quelqu'un de ses élèves.

4. M. Leport (*ouv. cit.*, p. 124) attribue ce groupe à un sculpteur nommé Saniths (*?*), dont le nom et la date même nous sont absolument inconnus. — Nous ne connaissons pas d'analogues au premier groupe dans l'art français ni dans l'art italien. Le bénédictin qui l'avait commandé aurait donc déjà, par une direction d'idées toute spéciale, semblé chercher ses sujets en dehors de l'iconographie courante, comme plus tard le prieur de Solesmes, Dom Bougler, lorsqu'il fera sculpter son poème de pierre consacré à la gloire de la Vierge. (Cf. D. de la Tremblaye, *Les sculptures de Solesmes.*)

pas manqué de se reproduire dans l'œuvre française et la démonstration que nous allons essayer d'établir se serait faite d'elle-même.

Si nous considérons le groupe unique qui nous reste [1], celui de la *Dormition de la Vierge*, nous sommes frappé tout d'abord du caractère général de la composition : cette réunion miraculeuse des apôtres, autour du lit de la Mère du Christ qui va mourir, avait maintes fois inspiré nos artistes [2] ; mais au lieu des groupes majestueux, graves, recueillis et pondérés, au lieu de l'ordonnance calme et simple du plein moyen âge, nous avons ici une scène grouillante, dramatique et presque tumultueuse. La composition en est certainement très habile, très pittoresque, d'un art peut-être plus complet et plus avancé, mais elle n'est sûrement pas française, car elle manque des qualités essentielles qui avaient persisté jusque dans notre art du XV^e^ siècle. Tout ici vise à l'effet : les apôtres forment un groupe de figurants ingénieusement agencé, comme dans les mystères qu'avait pu organiser Mazzoni dans sa jeunesse [3] : chacun s'efforce d'avoir un geste vigoureusement expressif, une attitude mouvementée et dramatique. Le corps de la Vierge lui-même est disposé sur un plan un peu incliné d'arrière en avant, comme les gisants des tombeaux italiens qui ne reposent jamais carrément sur leur sarcophage, mais se tournent légèrement vers le public, de façon à ce que rien ne soit perdu des formes étudiées et voulues par l'artiste.

Nous saisissons mieux encore la marque propre de Mazzoni dans le détail réaliste de la scène. Si nous oublions en effet pour un instant la signification sacrée de la représentation, nous n'avons plus sous les yeux qu'une scène assez vulgaire où un prêtre, au milieu d'un groupe de personnes plus ou moins affectées, asperge une moribonde d'eau bénite et se dispose à l'encenser en lisant les dernières prières. Ce prêtre est assisté de deux acolytes dont l'un à sa droite va lui tendre la navette, l'autre à sa gauche tient l'encensoir ouvert et souffle pour attiser le charbon de toute la force de ses joues gonflées. De dignité supérieure, d'élévation de sentiment, de tristesse majestueuse, il n'y en a plus trace. La scène mystérieuse et surnaturelle du XIII^e^ siècle se réduit presque aux proportions d'une scène de genre où l'artiste

1. Il était déjà célèbre au XVII^e^ siècle puisque la *Chronique des abbés de Fécamp* (Leroux de Lincy, *ouv. cit.*) le qualifie d' « un des plus beaux ouvrages et des plus accomplis qui soient en France ».

2. Cf. par exemple le tympan de la porte gauche de la façade de N.-D. de Paris.

3. Dans les œuvres italiennes de Guido Mazzoni, les personnages ne semblent pas en général s'entasser autant qu'ici. Ils paraissent même avoir tendance à être dispersés. Cela peut tenir à ce que quelques-unes de ces œuvres ont été déplacées. Cela tient aussi à ce que la technique employée par l'artiste n'est pas la même, ces groupes italiens se composant généralement de statues en terre cuite isolées et juxtaposées, tandis qu'à Fécamp les figures sont en pierre, quelques-unes à mi-corps, et se tiennent les unes aux autres dans une niche étroite.

donne une importance extraordinaire à des détails aussi vulgaires que celui du gros apôtre qui souffle dans son encensoir. L'inspiration comme l'exécution de celui-ci nous rappellent absolument une servante qui, à côté de la Vierge de Modène, apporte dans une écuelle de la bouillie pour le bambino et souffle tant qu'elle peut sur une cuillerée qu'elle va lui tendre. Il y a là un réalisme un peu mesquin, un peu terre à terre dans son esprit et dans ses

Fécamp. Église de la Trinité. — Groupe de la Dormition de la Vierge. (Pierre peinte.)

procédés ; et c'est bien la nuance de celui de Mazzoni lorsqu'il n'est pas tragique.

Nous trouverions encore de nombreux rapports avec l'art de Mazzoni tel qu'il est représenté en Italie dans le caractère même de chacune des figures. Ce sont des individus et non des types : leurs vêtements sont des costumes réels ; leurs visages fortement accentués sont des portraits très vivants, poursuivis avec une telle âpreté qu'ils tournent à la charge. Tel le saint Pierre pour lequel, tout en se conformant à peu près au type consacré, l'artiste a trouvé une laideur bien spéciale ; tel le grand vieux édenté au profil d'oiseau, au menton sénile, aux yeux éraillés qui arrive vers la droite ; telle, au milieu, cette grosse face encapuchonnée si énergique et presque si brutale. L'apôtre à l'encensoir avec son collier de barbe, ses petits yeux, son mufle bestial, ressemble

à quelque portefaix ; chez quelques-uns, le type ethnographique est singulièrement accusé ; ainsi chez celui qui domine tout le groupe, avec son front bas, son œil enfoncé, ses cheveux noirs plaqués et son visage glabre de prêtre italien.

Or ce sont les mêmes accents de vérité très grossie que nous trouvons dans les œuvres certaines de Mazzoni, dans les deux disciples âgés de la Déposition de Croix, dans un saint du Presepio de Modène ou dans la tête extraordinaire qui provient de la Nativité de Busseto [1]. C'est justement aussi ce caractère de réalisme intransigeant si frappant dans l'effigie de Charles VIII du Bargello, ces gros yeux à fleur de tête, ces lèvres épaisses et entr'ouvertes, ce nez long et tombant, rendus avec une exactitude implacable, qui nous ont fait penser à lui désigner pour auteur le maître de Modène travaillant soit à Naples, soit à Florence [2]. La statue de Louis XII de Blois elle-même, bien que ce fût une œuvre décorative, donnait, nous l'avons dit, un portrait assez brutal où le roi petit, laid, trapu, ne faisait pas du tout, sur son gros cheval, figure brillante et légère comme le beau cavalier troubadour qui l'a remplacé.

La réalité puissamment rendue avec un parti pris de vulgarité très accentué, tel est en effet le caractère propre de l'art de Mazzoni. D'autres auront aussi ses caractères dramatiques, ses gestes forcés à force de vouloir être expressifs, ses bouches criantes. Mais cette puissance particulière de réalisme que nous venons de noter n'existe guère que chez lui, et Courajod a très bien indiqué, en opposition avec M. Venturi qui voulait voir surtout dans Mazzoni un isolé, dont la formation aurait été toute locale, que l'artiste devait ce caractère à quelque contact, très explicable en ce qui le concerne, avec les écoles du nord. Il y a de l'esprit flamand dans les figures de Mazzoni, mais de l'esprit flamand élargi et accentué par son passage chez un artiste méridional. Ce qui n'était ailleurs qu'inspiration légitime, sens de la vie et du portrait, devient ici une transposition toute crue de la nature la plus vulgaire. C'est l'excès du réalisme franco-flamand accentué encore par un artiste intempérant et puissant.

Mais si cet artiste a pris contact, comme nous venons de le noter, avec les franco-flamands réalistes, il a vu aussi dans sa patrie d'autres modèles qui commencent à s'imposer à tous les esprits à mesure que s'accentuent les tendances humanistiques et archéologiques de la Renaissance classique, et le voilà qui, à Fécamp, sous le règne de Louis XII, vers l'année 1510, reproduit pour la

1. Cf. Muntz, *Ren. en Italie*, II, p. 525, fig.

2. Peut-être même dans ces œuvres italiennes les accents sont-ils plus nombreux, les têtes plus fouillées ; mais il ne faut pas oublier qu'elles sont en terre cuite tandis que les autres sont en pierre, et que de plus le groupe de Fécamp put être d'exécution plus hâtive et moins soignée que ces morceaux faits à loisir, par un artiste que la renommée n'avait pas encore gâté.

première fois sans doute en France la tête grimaçante du Laocoon, le futur poncif dont abuseront des générations. Il n'y a pas d'erreur possible : au centre du groupe, au-dessus du saint Pierre, cette tête chevelue et barbue, convulsée et grimaçante, dont la douleur bruyante détonne parmi ces figures plutôt placides, comme son caractère conventionnel au milieu de tous ces portraits, c'est un souvenir précis, presque une copie du fameux antique que l'on venait de découvrir à Rome. Quel autre sculpteur qu'un Italien eût été capable à ce moment en France d'aller chercher semblable inspiration [1] ?

Dans le détail de l'exécution, les draperies, d'un travail très habile et d'une belle ampleur, n'ont rien cependant de commun avec la manière caractéristique de nos Français et de nos Bourguignons du XV^e^ siècle. Mais nous les trouverions ainsi disposées dans nombre des figures de Modène ou de Ferrare [2].

La polychromie, violente ici et brutale ainsi que dans le Commines du Louvre, avec un certain aspect luisant et comme vernissé propre aux terres cuites italiennes, est bien aussi celle qui est habituelle à l'artiste de Modène. Enfin, le caractère lâché du travail, cette facture très rapide, cet aspect d'ébauche large et puissante n'a rien de commun avec le travail minutieux, précis jusque dans les moindres détails, des imagiers français : ceux-ci s'amusent aux finesses de la chevelure, aux ornements des vêtements qu'ils cherchent, surtout à cette époque, à faire de plus en plus riches et luxueux : ils ont la conscience de traiter à fond les parties mêmes qui ne seront pas visibles. Que l'on songe par exemple aux revers des statues bourguignonnes, aux robes damassées des disciples du Christ au sépulcre de Solesmes, aux orfèvreries si soignées des Vertus de Michel Colombe. Voilà du travail bien français, ici nous n'avons qu'une sorte de *fapresto*, d'improvisation à l'italienne.

Est-ce à dire cependant qu'on ne trouve absolument que des éléments italiens dans le groupe de Fécamp ? Nous venons de montrer suffisamment la large part qu'il fallait leur faire ; mais le principal auteur et le directeur de

1. La découverte du Laocoon était toute récente. Ce n'est qu'en 1506 qu'il fut mis au jour à Rome. A ce moment même Mazzoni était en France ; mais nous avons vu qu'il fit l'année suivante, en 1507, un voyage en Italie. Il eut très probablement, pendant ce voyage, l'occasion de voir cette œuvre, qui devint vite célèbre, ou au moins quelque reproduction. Ceci serait même un élément assez important pour fixer la date de l'œuvre de Fécamp, qui ne saurait être antérieure à 1506-1507.

2. Quelques détails de costume précis affirment la provenance italienne de l'œuvre. C'est par exemple le chaperon doublé de blanc de l'apôtre du milieu, ou le grand voile de la Vierge moulant le haut de la tête, collant sur le front et laissant à peine passer une petite bordure de linge, comme on le retrouve dans plusieurs figures de Mazzoni. Notons encore dans plusieurs figures d'hommes cette calotte noire sous le capuchon pour laquelle Mazzoni semble avoir eu une certaine prédilection, cherchant sans doute à faire ressortir, par un effet de polychromie très fréquent chez lui, le ton des chairs qui contraste avec cette tache noire et brillante.

l'œuvre, Guido Mazzoni, si l'on admet nos conjectures, a pu trouver des collaborateurs locaux parmi les artistes employés auparavant à l'abbaye, qui l'ont aidé pour une besogne aussi importante.

L'encadrement d'abord est tout entier conçu dans l'esprit traditionnel et il paraît bien avoir été fait pour recevoir l'œuvre telle qu'on l'y trouve encore. Nous n'y rencontrons même pas, comme à Solesmes, de ces grands pilastres à l'italienne qui introduisent près de ce sépulcre, si français celui-là, une note exotique assez discordante. L'enfeu est tout gothique ici, avec des nervures retombant sur des culots ornés de petites figures [1].

Dans le détail des personnages, on est frappé du caractère de la chape du saint Pierre. Les orfrois, comme dans celle du saint Pierre de Solesmes, sont ornés de petites figures encadrées sous des dais d'architecture flamboyante. Mais, par un scrupule de réalisme qui serait bien dans l'esprit de notre artiste, celui-ci peut avoir copié simplement pour le saint Pierre une chape en usage à l'abbaye [2]. C'est encore une concession à la mode française que ces inscriptions que nous relevons sur le bord de certains manteaux d'apôtres, inscriptions tracées rapidement au pinceau, où on lit des lambeaux de phrases sacrées quelconque : *Pater Noster*, *Ave Maria*..... Mais ce qui est plus important à noter, ce sont les deux petits angelots qui se tiennent à genoux près de la tête de la Vierge. Leur perruque régulière, leur petite tête ronde, les plis surtout très cassés de leur robe semblent bien déceler une origine flamande [3].

Enfin deux personnages barbus et enchaperonnés qui figurent au premier et au second rang à gauche doivent nous arrêter un instant. Ils sont assez différents des autres Apôtres, particulièrement de ceux de l'extrême droite ; leur costume, leur allure calme et paisible, l'attitude de l'un d'eux qui relève sa main sous sa draperie comme pour s'essuyer les yeux, avec un geste très simple et très familier qui paraît inspiré de celui de quelques pleurants bourguignons, la facture de leur barbe très régulière et très soignée, à la

1. Le fond dans la partie haute est décoré d'une série de reliefs très gothiques également, médiocres du reste, qui représentent l'Assomption de la Vierge et ses litanies avec leurs métaphores, *porta coeli*, *fons hortorum*, etc., naïvement réalisées, comme cela se rencontre assez souvent pendant le XVI^e^ siècle.

2. Le coussin lacé qui soutient la tête de la Vierge doit aussi être la reproduction exacte d'un accessoire réel et courant, car on le retrouve avec la même forme sous la tête de tous les gisants du temps.

3. Nous ne parlons pas de celui de droite qui tient une banderole avec une inscription. Il est très banal et paraît avoir été ajouté postérieurement. M. Leport (*ouv. cit.*) qui indique que ce groupe aurait subi dans ce siècle d'importantes restaurations ne peut citer absolument comme altérations apportées au caractère de l'œuvre que la présence de cet angelot de style différent. Si par hasard il était contemporain des Apôtres il prouverait, d'une façon bien plus flagrante encore, la collaboration de deux mains, de deux esprits différents.

différence de celle du Laocoon par exemple ou de tel Apôtre à barbe flottante du bas-relief du Louvre, bien des détails encore nous porteraient à y reconnaître des qualités toutes françaises qui n'existent à aucun point dans la partie droite du groupe où l'italianisme s'accuse avec la vigueur que nous indiquions tout à l'heure.

Telle est l'œuvre de Fécamp, assez inégale, d'exécution un peu grosse, avec des duretés qui choquent dans la polychromie par exemple, des parties assez peu agréables et des morceaux d'une vigueur saisissante ; elle est, à tout prendre, amusante dans son ensemble par le pittoresque de la mise en scène et par le caractère des types représentés. Elle est surtout d'un très grand intérêt historique si, comme nous avons essayé de le démontrer, elle nous donne un spécimen des travaux de Guido Mazzoni en France, vers 1510 ou 1515. Rien malheureusement jusqu'ici, en dehors de cette œuvre même, ne nous confirme la présence du célèbre artiste à Fécamp. Nous avons vu seulement qu'elle pouvait s'y expliquer d'une façon très vraisemblable, et le caractère de l'œuvre peut suppléer ici, croyons-nous, à l'insuffisance des textes. Si le groupe n'est pas de Mazzoni, il est à coup sûr de sa manière, exécuté par quelqu'un de ses élèves, avec le concours de quelque artiste local, dont certains détails nous ont affirmé la participation ; il nous fait toucher du doigt en tous cas ce qu'était l'art apporté par le sculpteur formé à Modène et à Naples, et installé en plein Paris au Petit-Nesle.

L'influence de cet art spécial sur laquelle nous reviendrons tout à l'heure en terminant notre revue de l'apport italien ne fut évidemment pas immédiate et, si nous considérons par exemple la série très nombreuse de nos sépulcres français, même parmi ceux qui datent du plein XVI^e^ siècle, il n'y en a guère qui s'éloignent de la disposition gothique traditionnelle et du type du sépulcre de Tonnerre exécuté en 1453. Nous n'en connaissons qu'un seul qui paraisse avoir ressenti dans une certaine mesure l'influence de Mazzoni, c'est celui de Notre-Dame-la-Grande à *Poitiers* dont les figures, surtout celle du Christ gisant, commencent à se contorsionner légèrement tout en restant très réalistes. Mais il est très loin de ressembler à l'œuvre que nous venons d'examiner par le caractère aigu, précis et un peu sec de l'exécution, le réalisme un peu rustique mais très local de ses figures. Il faut aller jusqu'au deuxième groupe des sculptures de *Solesmes*, et en particulier jusqu'à l'*Ensevelissement de la Vierge*, pour trouver les mêmes arrangements pittoresques de foule en mouvement, les mêmes gestes dramatisés et légèrement contournés du groupe de Fécamp. Mais là, par exemple, le naturalisme a disparu aussi bien des costumes que des physionomies (exception faite pour quelques-unes qui sont de véritables portraits), la convention a tout

envahi, et l'esprit réaliste du XVe siècle s'est effacé de plus en plus devant les progrès du classicisme [1].

Les décorateurs : Jérôme Pacherot, Jérôme de Fiesole, etc.

Guido Mazzoni semble avoir occupé la première place parmi les sculpteurs italiens employés par Charles VIII : c'est lui qui dirige une sorte d'atelier royal installé de bonne heure à Paris ; c'est lui qui reçoit les commandes de quelques grandes œuvres, comme le tombeau de Charles VIII ou la statue de Louis XII. A défaut de ces monuments, tous deux disparus, nous avons pu retrouver dans des œuvres telles que le tombeau de Commines, le bas-relief du Louvre ou le groupe de Fécamp, sa manière puissante et dramatique, son réalisme brutal à la flamande mêlé d'outrance à l'italienne.

Les autres artistes de l'*état de 1496* étaient plutôt des ornemanistes et des praticiens que des sculpteurs : une bonne partie resta sans doute groupée autour des châteaux royaux de la Loire, et concourut à leur embellissement. Mais, ainsi que nous l'avons déjà noté, il nous est impossible, pendant une période de près de douze ans, entre 1495 et 1507, de saisir avec certitude les traces de leur activité. Ainsi, bien que Jérôme Pacherot figure sur les listes en question, nous ne trouvons plus nulle part son nom avant les travaux de Gaillon qui sont de 1507-1508. Il y a eu des pertes évidemment, et de monuments et de documents ; mais la raison principale de cette ignorance est peut-être, comme nous le faisions déjà observer à propos de Fra Giocondo, qu'il y eut au début une période où l'autorité même des rois et le goût nouveau plus ou moins spontané des grands seigneurs et des bourgeois ne réussit pas à imposer complètement le style importé d'Italie et où les artistes transplantés se bornèrent à indiquer ou à exécuter dans la décoration d'Amboise, par exemple sous Charles VIII, ou de Blois sous Louis XII, quelques motifs qui vinrent se plaquer comme ils purent au milieu des décorations traditionnelles, les maîtres français restant chargés de la direction d'ensemble et de la majeure partie des travaux : ici, c'est une clef de voûte ou un linteau de porte (galerie du château d'Amboise sur le jardin, porte supérieure de la tour Hur-

1. Nous ne pouvons ici ni reprendre ni même résumer les controverses suscitées par ces sculptures célèbres pour lesquelles toutes les origines possibles ont été proposées tour à tour : italienne, tourangelle, flamande, lorraine, etc. Mais nous pouvons indiquer un fait certain, c'est qu'il a dû y avoir communication entre l'abbaye bénédictine de Fécamp et le prieuré bénédictin de Solesmes ; il y a en effet un rapport évident entre les deux Ensevelissements, principalement dans la figure de la Vierge dont la disposition est presque identique dans les deux œuvres. Il y a entre elles deux à peu près une trentaine d'années d'intervalle, mais l'une a très bien pu exercer quelque influence sur la façon dont le même thème a été développé dans l'autre par des artistes dont l'identité nous échappe encore.

tault), là, quelques pilastres (promenoir du château de Blois, niche de la statue équestre de la façade).

Grâce à cette collaboration qui influe assez peu, du reste, sur l'ensemble des œuvres architecturales de l'époque, l'ornement à l'italienne va cependant se développer et se propager en Touraine. Les artistes que nous allons étudier seront les maîtres de ces décorateurs tels que les *François*, qui adoptèrent des premiers les modes nouvelles. Mais remarquons que, sauf le Louis XII, exécuté par Mazzoni à Blois, il nous est impossible de citer dans cette région, pour la période qui va de 1495 à 1508 ou 1510, une seule œuvre de grande sculpture sortie exclusivement de mains italiennes, comparable au tombeau de Charles VIII, à celui de Commines, ou au groupe de Fécamp : ceci est assez significatif et vaut d'être noté lorsqu'on se demande quels modèles les artistes des ateliers de Tours ont pu avoir constamment sous les yeux.

Nous ne croyons pas pour nous que les purs ornemanistes ultramontains que nous allons rencontrer aient pu par eux-mêmes, par leurs travaux spéciaux, exercer quelque influence sur la forte école de sculpture déjà constituée avant leur arrivée en Touraine autour de Michel Colombe. Nos imagiers subiront le contact de la décoration étrangère, mais sans que leur manière propre en soit altérée. Ils transmettront même cette manière à leurs successeurs, à un Guillaume Regnault, par exemple, ou à l'auteur inconnu du tombeau de Montrésor, qui, vers 1520 ou 1530, feront encore le plus souvent œuvre gothique et française. Ce sont ces derniers qui vont se trouver en rivalité et en contact avec de véritables sculpteurs comme les Juste, arrivés en France seulement vers le milieu du règne de Louis XII ; à ce moment, à côté des persistances gothiques, il y aura certainement dans le style de l'école de la Loire, des pénétrations italiennes ; mais ce sera la fin, et non pas l'origine de cette grande école nationale.

Jérôme Pacherot ou *Passerot* est qualifié, en 1497-98, d'*ouvrier de massonnerie*[1], ailleurs de *maître maçon*, mais nous savons que la langue du temps est souvent peu précise dans ces désignations : ce n'est pas un constructeur, c'est un décorateur, de même que les deux *tailleurs de massonnerie antique* qui travaillent avec Michel Colombe au tombeau de Nantes. La première mention que nous ayons de lui[2], après 1495, est celle de son établissement à Tours en 1503 dans une maison située sur le pavé de la rue des Filles-Dieu, tout près, remarquons-le, de l'atelier de Michel Colombe. Pourtant, sur les comptes de Gaillon où nous le verrons appelé un peu plus tard, vers 1507-

1. Montaiglon, *art. cit.*, p. 109-119.
2. Giraudet, *Artistes tourangeaux*, p. 315.

1508, par le cardinal archevêque de Rouen, il est encore désigné comme demeurant à Amboise[1], où il était sans doute installé avant 1503.

Il est possible qu'il ait travaillé à la décoration du château d'*Amboise* sous Charles VIII ou sous Louis XII ; mais nous ne pouvons plus guère y retrouver de trace de ses travaux, si ce n'est peut-être dans les quelques morceaux isolés que nous citions à l'instant, surtout dans certaines clefs de voûtes de la *tour des Minimes*[2], où des sujets tels qu'une Gorgone ou un dauphin, exécutés avec une finesse particulière, détonnent singulièrement dans un milieu tout gothique[3]. Le relief de ces sculptures est médiocre, l'exécution en est précieuse, un peu mince, et d'un effet décoratif beaucoup moindre que dans les sculptures gothiques même plus grossières qui les avoisinent. On voyait également, avant la restauration actuellement en cours, sur un manteau de cheminée très mutilé, dans l'ancienne grande salle du château, un reste d'encadrement rond composé de feuillages et de fruits, analogue à ceux qui entouraient à Gaillon les médaillons d'empereurs romains de Paganino. Peut-être était-ce là encore un témoin de ces premiers essais de décoration à l'italienne que Pacherot aurait ensuite continués chez le cardinal d'Amboise. Mais il faut avouer que cela est assez peu de chose.

On a retrouvé également il y a quelques années à Amboise, au pied du château, en faisant des fouilles, des fragments de sculptures décoratives en terre cuite, qui ont peut-être une origine analogue à celle des morceaux que nous venons de citer. Ce sont des fragments de pilastres carrés, creux à l'intérieur et décorés sur leurs quatre faces d'arabesques assez lourdes, mais de dessin très caractéristique. Trois grands morceaux[4] paraissent être des pièces complètes, destinées à être raccordées, le reste se compose d'un assez grand nombre de débris[5].

1. Deville, *Comptes de Gaillon*, CIII, 343.

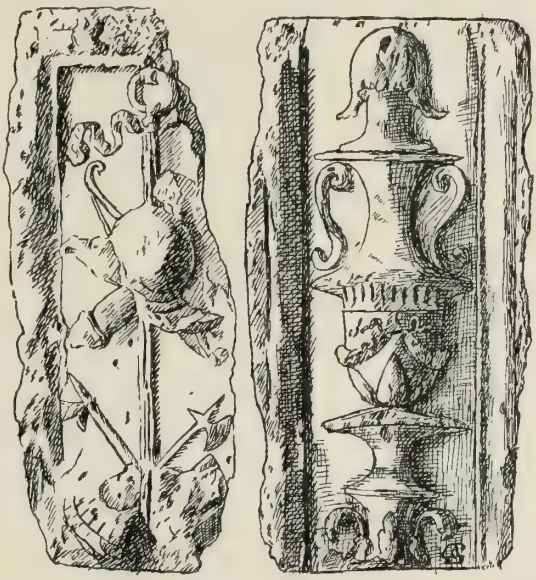
2. Cf. plus haut, chap. II, p. 51.

3. On a voulu reconnaître (abbé Bossebœuf, *Amboise*, p. 217 et 322), dans un masque de personnage barbu, coiffé d'une grande toque et répété plusieurs fois sur des clefs-de-voûte de cette série, un portrait de l'architecte Fra Giocondo; c'est du reste une simple hypothèse.

4. Ils ont environ 0m 60 de hauteur et 0m 25 de côté.

5. Un des morceaux complets avec quelques fragments ont été donnés au Musée de la Société archéologique de Tours. Le reste se trouve encore chez M. Pathault, dans la propriété duquel l'ensemble fut découvert. M. l'abbé Bossebœuf leur a assigné récemment une origine très illustre. (*Bull. Soc. arch. Tour.*, XII, 186.) Ce ne serait rien moins suivant lui que les maquettes de la décoration exécutée par les Juste, pour le tombeau de Louis XII à Saint-Denis. De fait, l'un des Juste eut un moment son atelier à Amboise vers 1510. (Cf. Montaiglon, *La famille des Juste*; et Giraudet, *Art. tourang.*, 232.) Mais les fragments d'Amboise ne ressemblent que de très loin aux sculptures ornementales, délicates et fines, du tombeau de Saint-Denis : ils sont même d'un style assez différent. Il n'y a de plus aucune raison d'introduire cette idée de maquette pour des ornements qui étaient sans doute d'ordinaire taillés directement dans le marbre par les praticiens

Parmi les ornements de ces pilastres, on remarque plusieurs paquets de feuilles et de fruits qui ressemblent un peu aux décorations habituelles aux della Robbia. On y voit de plus des casques, des boucliers, des cuirasses à l'antique formant trophée avec des haches ou des carquois, un cartouche suspendu par des rubans avec l'inscription SPQR, enfin on y remarque surtout un grand vase décoratif ou pied de candélabre que l'on rencontre très fréquemment dans les compositions d'arabesques italiennes de la fin du XV^e^ siècle, et qui fait penser aussi au motif principal sculpté en 1496 sur les pilastres encadrant la Mise au tombeau de Solesmes.



Fragments de pilastres italiens retrouvés à Amboise. (Terre cuite.)

La matière elle-même, la terre cuite, assez rare en France jusqu'à cette époque, courante au contraire dans les ateliers italiens et surtout milanais, contribue à nous assurer du caractère exotique de ces morceaux. Ils ont dû, selon nous, être exécutés à Amboise même pour la décoration de quelque monument disparu dans le château ou ailleurs, et, bien entendu, par des Italiens, par notre Pacherot ou par quelque autre artiste son compatriote. Nous pouvons même rapprocher de la présence de ces terres cuites décoratives à Amboise, la mention retrouvée par Benjamin Fillon[1] dans une lettre écrite à Octavien de Saint-Gelais, évêque d'Angoulême, entre 1494 et 1502, de sept plats commandés à « *Jérôme Solobrin, le pothyer d'Amboise* », qui était peut-être parent d'un céramiste italien assez connu, *Léocadius Solobrinus de Forli*[2]. Quoi qu'il en soit, que le modèle de ces pilastres soit

italiens ou leurs imitateurs. Ce sont ici des productions de même ordre, très courantes, italiennes assurément d'après leur décoration très sobre et de caractère très classique, mais peut-être légèrement antérieures à l'arrivée des Juste en France. Cf. P. Vitry, *Bull. Soc. antiq. de France*, 1900, p. 120-125.

1. *Poitou et Vendée, Céramique poitevine.*

2. C'est Jacquemart qui, dans ses *Merveilles de la Céramique*, II, 254-255, indique cette parenté possible et ajoute que l'on connaît plusieurs pièces signées de ce Léocadius Solobrinus. M. D. Fortnum (*Maiolica*, 1896, Oxford, in-4, p. 280) cite les trois pièces en question, elles sont datées de 1555, 1563, 1564. Il fait remarquer que la différence de dates est bien grande pour qu'il puisse s'agir de deux frères.

de Pacherot ou de Solobrin, ou qu'il ait été fourni à Solobrin par Pacherot, il y aurait donc eu, au début du XVI^e siècle, une fabrique italienne de terre cuite installée à Amboise, et c'est de cette fabrique que seraient sortis les fragments de pilastres dont nous venons de parler[1]. Ils auraient été ainsi parmi les premiers modèles de cette décoration à l'italienne ou à l'antique qui allait avoir un tel succès.

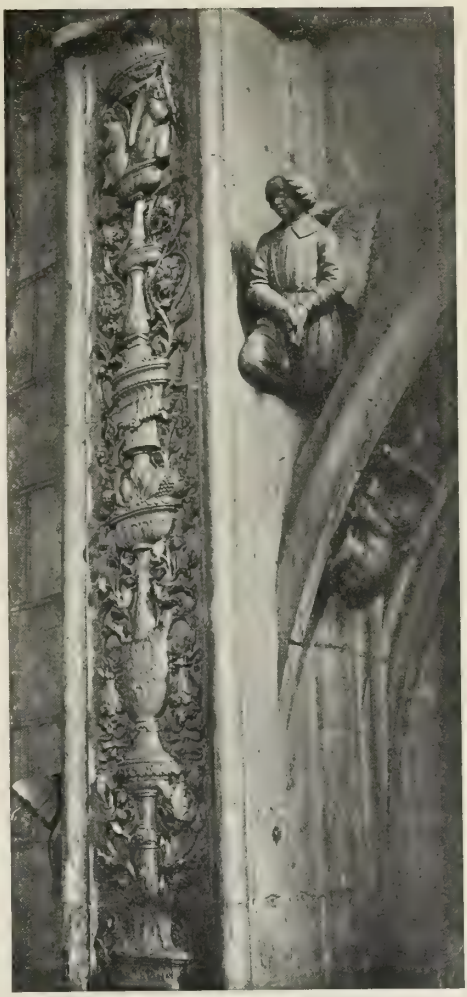
Les deux grands pilastres à arabesques de *Solesmes*, dont ceux d'Amboise nous rappelaient un peu le style particulier, sont presque contemporains, peut-être même légèrement antérieurs. Nous ne savons pas malheureusement au juste à qui en attribuer l'exécution. Nous reviendrons tout à l'heure sur les problèmes délicats soulevés à propos du monument capital qu'ils complètent[2]. Mais si l'on admet, et cela est à peu près certain, nous le verrons, que le roi prit sa part des frais de ce monument, il est très plausible de supposer que quelques-uns de ces ouvriers ramenés d'Italie à la première heure, un Jérôme Pacherot par exemple, furent expédiés à Solesmes où s'achevait le groupe du Sépulcre et y exécutèrent vers 1496 ces deux pilastres en hors-d'œuvre, d'une dimension et d'un style très exceptionnel, parmi toutes les œuvres analogues que l'on peut rencontrer en France. Ils rappellent, par leurs proportions, ces grands pilastres dont Mantegna décorait les fonds de ses tableaux ou de ses fresques et à l'aide desquels il croyait reconstituer une architecture antique. Dans le détail de la composition, les formes sont très stylisées : l'élément essentiel de la décoration n'est pas végétal, mais architectural ; c'est ce grand vase ou candélabre à plusieurs étages auquel nous faisions allusion tout à l'heure. Il repose sur des griffes classiques ; toutes les moulures en sont empruntées au répertoire des formes antiques ; et tout en haut, dans la dernière vasque, sont assis deux petits amours nus, gras et un peu épais, qui rappellent ceux de Simone Ferrucci au temple des Malatesta. Le tout est de relief très saillant et non pas délicat et un peu mièvre comme dans les habituels pilastres des Florentins et des Génois, si répandus et imités chez nous au XVI^e siècle. Nous sommes ici tout près encore de l'esprit du XV^e siècle italien, et on n'y sent nullement, en tous cas, cette espèce de compromis avec le style français que nous pourrions noter plus tard dans les œuvres simplement italianisantes. Quant au style français du moment, il est là à côté dans toute sa verdeur et sa pureté, avec ses cordons de feuillage puissants et ses angelots discrets. Rien n'est même plus typique que la brusque

1. Peut-être même ces fragments retrouvés en terre ne seraient-ils que des débris de la fabrication.

2. Cf. plus loin, chap. VIII.

juxtaposition de ces deux arts si différents pour nous prouver qu'il ne saurait être question encore à cette époque de fusion ni de pénétration.

S'ils ne sont pas de Jérôme Pacherot, dont la manière habituelle nous paraît être un peu plus élégante et plus grêle, les pilastres de Solesmes sont à coup sûr de quelque Italien arrivé en même temps que lui après la première expédition d'Italie. On les a attribués à *Jérôme de Fiesole*[1]. Qu'était-ce que ce nouvel artiste? La lettre de Jean Perréal qui nous renseigne sur l'exécution du tombeau du duc de Bretagne à Nantes nous parle de *deux* tailleurs de maçonnerie antique italiens, et si nous sommes portés à supposer que l'un d'eux n'était autre que ce Pacherot que nous avons vu établi à Tours presque porte à porte avec Michel Colombe, en 1503, juste au moment où commencent les travaux pour le tombeau de Nantes, les textes publiés par M. Milanesi ont permis de citer un autre nom[2]. C'est précisément celui de *Jérôme de Fiesole.*



Solesmes. — Pilastre de l'encadrement du Sépulcre. (Pierre.)

Ce nom ne figure pas sur les listes de Charles VIII. L'artiste dut cependant être appelé en France dès avant 1500 pour concourir à l'exécution de deux monuments très importants, le tombeau du duc François II de Bretagne dans l'église des Carmes de Nantes, et celui des deux fils morts en bas âge qu'Anne de Bretagne avait eus de son mariage avec Charles VIII. Une série de textes retrouvés soit aux archives de saint Georges de Gênes, soit à celles du dôme

1. C'est Palustre qui a soutenu en particulier cette opinion qui ne nous paraît nullement fondée. Nous reviendrons plus loin (chap. VIII) sur les conséquences qu'il a cru pouvoir en tirer pour l'attribution du sépulcre lui-même.

2. Cf. Montaiglon et Milanesi, *La Famille des Juste*, *Gaz. des B.-A.*, 1875-76, et Palustre, *Ren. en France*, III, 79-86 ; *Arch. de la Ren.*, 149. M. Milanesi identifie même cet artiste avec un nommé *Girolamo di Domenico del Coscia* qu'il trouve inscrit sur les registres de l'Art des maîtres tailleurs de pierre de Florence en 1491.

de Florence nous renseignent sur les négociations entamées par la reine pour l'achat des marbres[1]. Le plus ancien est du 27 décembre 1499, les autres sont du 15 janvier et du 24 février 1499 (1500, n. s.), et c'est dans l'un de ces derniers, où l'on constate la livraison des marbres, que l'on fait figurer à côté du nom de l'agent de la reine qui a fait l'affaire, « *Guielmo Boni de Torsi* », celui d'un certain « *Jeronimo, scarpellino de Faesulis, qui manet impresentialiter cum christianissimo rege francorum pro conficiendo et faciendo quamdam sepulturam per Serenissimam Reginam regis francorum uxorem praesentem pro Illustrissimo domino duce Brittagne, patre dicte regine, premortuo et pro duobus ejus filiis et filiis christianissimi Caroli regis francorum ejus viro dicte domine* ».

Le texte a paru décisif et la participation de l'artiste à l'exécution de ces deux monuments a été généralement admise. Mais nous remarquerons que ce Jérôme de Fiesole semble en 1499 avoir la charge complète de l'exécution des deux monuments. Il y eut à ce moment, nous le verrons par la suite[2], un revirement dans l'esprit de la reine ; la part principale, et même la direction de l'œuvre, passa à deux Français : *Perréal* pour le plan, et *Michel Colombe* pour l'exécution. Il n'est plus question de Jérôme de Fiesole. Est-ce bien lui qui continua à travailler au second rang, payé tout juste huit sols par jour, comme les aides de Michel Colombe, ainsi que nous l'apprend l'importante lettre de Perréal que nous venons de rappeler? Il est peut-être un peu téméraire de l'affirmer, alors que nous n'avons aucun autre document précis qui nous renseigne sur la présence et l'activité de Jérôme de Fiesole en France après 1499.

Quant à l'attribution faite par Palustre[3] à cet artiste des pilastres de Solesmes, ce serait un cercle vicieux que d'en tirer argument pour la question qui nous occupe ; car Palustre ne s'appuyait que sur une ressemblance, qui du reste est très loin de nous frapper, avec les pilastres du tombeau de Nantes. Le doute est également nécessaire des deux côtés.

Nous dirons donc seulement que nous avons des raisons de croire que parmi les sculpteurs employés sous Perréal à l'exécution du tombeau du duc de Bretagne, se trouvaient *Jérôme Pacherot* et *Jérôme de Fiesole* ; leur part se borna d'ailleurs à l'exécution de toute la partie décorative du tombeau, pilastres de marbre blanc à arabesques séparant les niches du soubassement, revêtements de marbre rouge dans ces niches[4], niches rondes à

1. Cf. Milanesi, *art. cit.*, et Alizeri, *Notizie dei professori del disegno in Liguria*, IV, 105, et plus haut, p. 141.

2. Cf. plus loin, chap. IX.

3. *Ren. en France*, III, 117-143.

4. L'achat des marbres de couleur est mentionné dans les textes cités plus haut.

coquilles pour les pleurants, séparées par d'élégants candélabres de forme classique, le tout d'une facture délicate et d'une souplesse de ciseau prodigieuse [1].

Tombeau des enfants de Charles VIII.

Quant au *tombeau des enfants de Charles VIII* qui fut exécuté presque en même temps (l'exécution du mausolée de Nantes dura de 1502 à 1507, et l'autre fut mis en place en 1506), nous croyons pour nous à une collaboration analogue à celle que nous venons de mentionner pour le tombeau de Nantes. Nous essaierons de montrer plus loin que le caractère des figures, gisants et angelots, permet de les donner à l'atelier de Michel Colombe [2]. Mais tout le soubassement est du plus pur style italien.

L'attribution traditionnelle aux frères Juste, telle que nous la trouvons chez Emeric David [3], chez Chalmel [4], chez Lambron de Lignin [5], chez l'abbé Chevalier [6], et encore chez M. de Grandmaison, n'était donc pas si déraisonnable, à condition bien entendu que l'on n'ajoutât pas, comme faisaient les plus anciens de ces auteurs, que les frères *Juste* ou *Lejuste* étaient originaires de la Touraine. C'est le caractère italien du monument qui saute aux yeux dès qu'on l'aperçoit et il serait au moins aussi contestable à notre avis d'attribuer le tombeau *tout entier* à Michel Colombe, comme on le fait quelquefois trop sommairement [7], que de l'attribuer tout entier aux Juste.

Mais, tandis que rien ne confirme cette dernière attribution, la part prise par Jérôme de Fiesole, au moins dans la conception de ce monument, ne saurait être révoquée en doute depuis la mise au jour des documents de Milanesi. Quant à l'ingénieuse hypothèse proposée par M. Marcel Reymond [8], qui attribuerait une origine plus illustre à la composition générale de l'œuvre et voudrait la rapporter à Pollajuolo, elle est peut-être légèrement aventurée. Certains des arguments proposés peuvent servir en tous cas à démontrer l'influence du maître (mort en 1498) sur Jérôme de Fiesole : ainsi la forme de scotie donnée au soubassement, qui rappelle certain parti du tombeau de Sixte IV, la présence dans la frise des motifs tirés de la légende d'Hercule : Hercule portant les colonnes du monde, Hercule terrassant l'hydre, Hercule et Antée,

1. Voir chap. X, fig.
2. Voir chap. XI, fig.
3. *Hist. de la Sc. française*, p. 153.
4. *Hist. de Touraine*, II, 295.
5. *Recherches sur l'origine de Michel Colombe*, 1848, p. 5.
6. *Bull. Soc. archéol. Tour.*, I, 353.
7. Cf. abbé Bossebœuf, *L'archevêché et la cathédrale de Tours*, p. 59.
8. *Art. cit.*, *Bull. archéol.*, 1895. Cf. plus haut, p. 167, note 5.

qui font pendant à Samson avec la mâchoire d'âne, Samson déchirant un lion, Samson avec les portes de Gaza, tous motifs violents chers au grand sculpteur italien et qu'il avait maintes fois traduits dans ses énergiques petits bronzes ; ailleurs encore on rencontre des motifs païens comme un Centaure et une femme demi-nue. Toutes ces représentations du reste sont assez déplacées sur un tombeau et surtout sur un tombeau de jeunes enfants morts au berceau : mais nous sommes ici déjà dans l'esprit irrationnel de la pure Renaissance classique et païenne [1].

L'ensemble, suivant nous, dut être exécuté sur place et nous ne croyons pas qu'il y ait de différence à faire entre les différentes parties de ce soubassement : nous n'avons ici aucun morceau d'école apporté tout fait comme le soubassement de Folleville par exemple. La frise en scotie est un morceau admirable, mais ce n'est pas une raison pour supposer qu'elle seule soit italienne. Les amours nus et potelés qui soutiennent les écussons, de même que les dauphins des deux petites faces, sont bien certainement dus sinon à la même main, du moins au même atelier. Ils sont peut-être un peu moins soignés, mais c'est eux qui eurent le plus de succès et suscitèrent le plus d'imitations.

Dans son ensemble, la conception est plus originale que celle de la partie italienne du tombeau de Nantes, infiniment supérieure à celle du tombeau des ducs d'Orléans et du mausolée de Thomas James, à Dol : elle fait grand honneur à Jérôme de Fiesole, si le dessin en est vraiment de lui. Quant à l'exécution, elle est d'une virtuosité éclatante. On s'explique, devant cet art élégant et facile, devant ces marbres si amoureusement caressés, l'enthousiasme et presque l'égarement de nos compatriotes ; on est tout près de le leur pardonner.

La forme générale du tombeau ne fut jamais reprise, au moins à notre connaissance ; mais il serait bien facile de voir certains motifs en passer presque textuellement dans le bagage courant des décorateurs italianisants : on retrouverait, à Tours par exemple, les dauphins dans la fontaine de Beaune, les angelots nus dans la décoration du cloître Saint-Gatien, etc. Ces monuments italiens allaient ainsi fournir en Touraine un véritable répertoire de motifs décoratifs nouveaux.

1. Il est tout à fait inutile par exemple d'aller chercher l'explication de la cordelière avec des nœuds dans les œuvres de Verrochio : c'est une idée toute française souvent employée par nos décorateurs : témoin le petit oratoire de Loches, exécuté pour Anne de Bretagne dont la cordelière était un des emblèmes favoris (cf. plus haut, chap. II, p. 47). Quant au motif des ailes accouplées qui ornent les angles du monument ainsi que des griffes classiques, il n'a pas non plus de sens particulier, ce sont des éléments courants dans l'ornementation de la Renaissance, et il est bien étrange d'y chercher une façon de signature de Michel Colombe, parce que celui-ci « portait le nom d'un oiseau ». (Cf. Giraudet, *Art. tourang.*, 83-84.)

Une fois les travaux des tombeaux de Nantes et de Tours terminés, Pacherot dut être appelé à *Gaillon* par le cardinal d'Amboise, avec un certain nombre de ses compatriotes italiens, installés auparavant en Touraine auprès du roi. Il semble même, d'après les comptes, qu'il y ait exercé comme une sorte de direction des travaux de décoration : c'est lui qui, en 1508, lors d'une visite de Louis XII, est chargé de dresser un arc de triomphe [1] ; c'est lui qui prend la part la plus importante dans l'ornementation de cet autel de marbre de la chapelle, qui, au dire des auteurs de descriptions tels que Thomas Corneille [2], et des voyageurs tels que Ducarel [3], était une chose si merveilleuse, et c'est peut-être lui qui choisit ou désigna Michel Colombe, à côté de qui il avait travaillé jadis, pour l'exécution du morceau principal, le bas-relief du saint Georges. En tous cas, nous le voyons chargé de conduire de Gaillon à Tours le marbre où le vieux maître doit sculpter son œuvre [4]. Rentré ensuite à Gaillon, il exécute lui-même le soubassement de l'autel en marbre veiné d'Italie et l'encadrement du bas-relief, ces pilastres et corniches, conservés aujourd'hui au Louvre et rapprochés par Courajod du morceau central [5]. La sculpture y est d'une délicatesse extrême, d'une finesse de ciseau incomparable, et ces morceaux valent tout ce que les ouvriers les plus habiles d'outre-monts ont jamais pu faire dans ce genre. Outre ces ouvrages importants nous savons que Pacherot en exécuta encore plusieurs autres à Gaillon, mais il resta toujours confiné, semble-t-il, dans son domaine spécial, la décoration.

Pacherot fut aidé dans ces diverses besognes par un nommé *Jean Chersalle* [6], dont nous ne connaissons pas exactement l'état civil, mais qui, par la physionomie de son nom et par la nature des travaux auxquels il fut employé, nous paraît bien aussi devoir être un Italien.

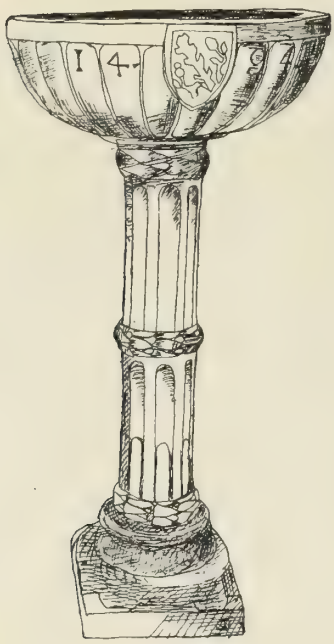
A côté de lui devait travailler également ce *Bertrand de Meynal*, qui était arrivé en France seulement vers 1507-1508, apportant les marbres de la fameuse fontaine, cadeau de la République de Venise au cardinal. Il est mentionné plusieurs fois dans les comptes et qualifié de *Génevois*, traduction de *Genovese*, c'est-à-dire, quoi qu'en dise Palustre, qui cherche toujours à éliminer l'élément italien, originaire de *Gênes*, non pas de *Genève* [7].

Enfin, nous ne saurions dire exactement quels sont les auteurs de ces

1. Deville, *ouv. cité*, p. 434.
2. Thomas Corneille, *Dictionn. géographique de la France.*
3. Ducarel, *Anglo-norman antiquities.* London, Spilsburg, 1767, fol.
4. Deville, p. 308 et 332. Cf. plus loin, chap. IX.
5. Cf. Courajod, *Al. Lenoir*, t. III, p. 27.
6. Cf. Deville, *ouv. cité*, p. CIII, 343.
7. Cf. *ibid.*, p. 303, 316 et suiv. — Palustre, *Ren. en France*, II, 272, note 1.

admirables panneaux des boiseries de la chapelle, dont quelques-uns sont aujourd'hui au Louvre et quelques-uns au Musée de Cluny. Mais, à coup sûr, non seulement le dessin, mais l'exécution même y trahit la collaboration de maîtres italiens.

Jérôme Pacherot revint sans doute à Tours après la mort du cardinal et l'interruption des travaux de Gaillon. En 1513, il signe l'acte de naturalisation de ses compatriotes les Juste[1]. En 1521, nous le voyons mentionné dans un autre acte, où il s'intitule « *canonnier du roi* » en 1527, il est encore à Tours qualifié tantôt de *maître maçon* ou de *tailleur de marbre*, tantôt de *canonnier*[2]. Sa vie se prolonge assez pour voir le succès des principes dont il a été l'apôtre et l'établissement définitif du style italianisant dans l'art décoratif français. Ce fut sans doute un homme de talent secondaire, une façon de praticien et d'ornemaniste, mais son rôle est capital dans l'histoire de la propagation du décor à l'italienne et très significatif par suite dans toute l'histoire de l'italianisme français.



Genillé. — Bénitier italien. (Marbre.)

C'est à l'activité de Jérôme Pacherot, de Jérôme de Fiesole et des autres marbriers italiens établis dans la vallée de la Loire qu'il faut rattacher toute une série de bénitiers, fontaines, fonts baptismaux, etc., qu'on rencontre encore aujourd'hui dans diverses églises ; nous en avons déjà dit un mot précédemment ; quelques-uns de ces objets ont pu, en effet, être apportés directement d'Italie, sans que l'on puisse dire au juste lesquels ; mais la plupart durent être exécutés sur place par les artistes dont nous venons de parler ou dans leurs ateliers, sous leur direction immédiate.

Les deux bénitiers italiens de l'église Saint-Agricol d'*Avignon* sont sans doute les plus anciens monuments de cette catégorie et peuvent dater de la venue de l'atelier de Laurana dans cette ville, vers 1480. Mais ce n'est là qu'une probabilité et le premier monument de ce genre à date certaine que nous rencontrions, c'est celui qui se trouve dans l'église de *Genillé*[3]. Il porte ostensiblement la date de 1494. C'est une coupe très simple, à godrons, avec

1. Cf. *Nouv. arch. art. fr.*, 1879, p. 9.
2. Cf. Grandmaison, *Doc. inédits*, p. 216-218 ; Giraudet, *Art. tourang.*, p. 63.
3. Cf. Carré de Busserolle, *Dictionnaire*, III, 180.

un pied cannelé, d'ornementation très classique. On lit sur la tranche de la coupe cette inscription, en belles capitales classiques :

EN PARADIS AIT SON CHANTIER
QUI A DONNÉ CE BÉNITIER

Adam Fumée, seigneur de Genillé, médecin et garde des sceaux de Charles VIII, mourut précisément en 1494[1]. Est-ce lui qui avait fait don à la paroisse de cet objet? N'est-il pas permis plutôt de supposer que ce sont ses héritiers qui le donnèrent un peu plus tard en souvenir de lui et firent graver sur le monument même la date de sa mort; dans ce cas, l'exécution pourrait en être rapportée à quelqu'un des artisans ramenés par Charles VIII?

Marmoutier. — Bénitier italien. (Marbre.)

C'est à *Tours* surtout, et cela n'a rien qui doive nous étonner, qu'il semble y avoir eu au début du XVI^e^ siècle comme une véritable fabrique d'ouvrages de ce genre : les produits, malgré les destructions possibles, nous en sont parvenus en assez grand nombre. Dans la *chapelle du lycée*, ancienne succursale des Minimes établis au Plessis-lès-Tours[2], nous voyons un bénitier en marbre blanc, de même forme et à peu près de même style que celui de Genillé : la coupe, assez petite, est décorée à l'extérieur d'écailles imbriquées avec un écusson sans armoiries, le pied fuselé et orné de grandes feuilles dentelées, la base quadrangulaire et de profil très classique[3].

1. Cf. Chalmel, *ouv. cit.*, IV, 189.

2. Cf. A. Juteau, *Monographie de l'église des Minimes*, *Bull. S. A. T.*, t. IV (1879), le bénitier n'y est pas mentionné.

3. Il n'est pas daté, il est vrai, et cette chapelle ne fut fondée qu'en 1626. Mais il peut très bien avoir été apporté de la maison mère du Plessis-lès-Tours, enrichie au XVI^e^ siècle d'œuvres de toute nature. Il avait peut-être même été cassé dans le transport, et c'est alors qu'on l'aurait consolidé à l'aide des ferronneries de style Louis XIII que l'on y voit encore.

Les fonts baptismaux de l'église de *Saint-Cyr*, aux portes de Tours, rentrent aussi dans cette catégorie. Le marbre blanc en est de qualité identique, et la forme générale très analogue ; mais ils sont beaucoup plus simples, et le seul motif de décoration que l'on y trouve est celui des deux grandes feuilles entourant le fût.

A *Tours* même, les fonts baptismaux de la *cathédrale* consistent en une grande vasque de marbre de diamètre beaucoup plus considérable que les petites coupes précédentes. Cette vasque est supportée par un pied décoré de la même façon que ceux que nous venons de citer, mais exécuté avec plus de soin[1]. On trouve, sur l'extérieur de la coupe, l'ornementation en écailles que nous avons déjà remarquée sur le bénitier de la chapelle du Lycée de Tours et aussi sur l'une des vasques de Gaillon, avec les oves, les rais-de-cœur et la série monotone de ces petites fleurettes régulièrement répétées qui constituent un des motifs les plus fréquents de l'ornementation italienne.

Le bénitier provenant de Marmoutier et qui se voit dans la petite église de *Sainte-Radegonde*, aux portes de l'ancien monastère, porte une date relativement tardive (1522) ; mais il appartient bien encore au même atelier : le style en est même d'une note italienne beaucoup plus caractérisée. La base est quadrangulaire, le fût très soigné est décoré de feuillages imbriqués. Quant à l'extérieur de la coupe, deux petits génies nus volants y soutiennent un écusson aux armes de l'abbé de Marmoutier, Mathieu Gautier : ils rappellent par leur dessin très libre, et leur modelé très gras, le faire des sculpteurs du quattrocento. C'est un style du reste qui, à cette date, avait disparu depuis longtemps en Italie, et que jamais d'autre part nos sculpteurs français qui l'imitèrent ne purent atteindre complètement[2].

1. M. l'abbé Bossebœuf (*Amboise*, 84) a cru pouvoir y reconnaître les restes d'une fontaine élevée à Tours vers 1560 par le dernier des Juste sur la place Foire-le-Roi. Nous ne croyons pas pour nous pouvoir reculer si tard ce monument et nous pensons que, quelle qu'ait été sa destination première, ce morceau doit rentrer dans la série que nous étudions en ce moment, et appartient au premier quart du XVI^e^ siècle.

2. Sur le piédestal, dans un cartouche opposé à celui qui porte la date, on lit les deux lettres I C. Est-ce une signature ? cela est possible, mais nous croyons tout à fait impossible d'y voir le monogramme de Jean de Chartres comme on l'a proposé. L'auteur de ce monument, étant donné son style, ne saurait être pour nous qu'un artiste italien. (Cf. *Congrès scientifique de Tours*, 1847, II, 194. — Abbé Bossebœuf, *Amboise*, p. 262-263.) Mathieu Gauthier, abbé de Marmoutier (1512-1537), avait beaucoup embelli l'église de l'abbaye et décoré en particulier la chapelle Sainte-Anne d'où proviendrait, selon l'abbé Chevallier, le bénitier en question. (Cf. *Hist. de Marmoutier de Dom Martène*, II, p. 362, not.).

Il existe un bénitier d'un style assez voisin, beaucoup plus élégant encore, dans la chapelle du château d'*Ussé*. Mais il doit faire partie de la série des œuvres d'art italiennes entrées dans ce siècle dans les collections de la famille de Blacas.

En dehors de Tours et de ses environs immédiats, nous rencontrons encore des pièces analogues à celles-ci dans le mobilier religieux de certaines églises. A *Bourges*, par exemple, où nous savons qu'il s'établit aussi au début du XVI^e^ siècle, tout un atelier de marbriers italiens, on voit, dans l'église Notre-Dame, deux bénitiers dont l'un surtout est à noter; il est en forme de coupe, du même type que les précédents, et de travail assez soigné; le pied en repose sur une petite base triangulaire de profil très italien ; le fût et l'extérieur de la coupe sont couverts de fleurs de lys[1]. Sur la doucine du bord de la coupe, on lit :

TOUT SE PASSE ET RIAN NE DURE
NE FERME CHOSE TANT SOIT DURE 1507

Le second, près de l'entrée de l'église, est en pierre et plus grossier; mais son dessin général, ainsi que la décoration de son pied, formée d'une grande feuille qui constitue, en s'appliquant sur le fût, une sorte de calice, sont tout à fait caractéristiques. Il y en a deux de même style, plus sommaire peut-être encore, à l'église de la Trinité de *Vendôme*. Nous en trouverions un également à *Folleville*, dû sans doute à cet atelier italien qui installa le tombeau de Raoul de Lannoy[2].

Enfin, nous pouvons encore mentionner un bénitier de marbre de ce type qui se rencontre à *Meilhand* (Puy-de-Dôme), sur la route d'Issoire à Saint-Nectaire. Il est formé d'une petite coupe à godrons montée sur un pied élégant, mais un peu grêle, et reposant sur une base triangulaire. Sur le rebord extérieur de cette coupe on lit la signature : JEHAN DE LA BARDA MDXII. Est-ce un nom d'auteur? Nous ne saurions le dire. Mais l'origine de l'œuvre, étant donné son caractère, est à coup sûr italienne.

Des bénitiers italiens en marbre, nous passons naturellement aux fontaines de même matière dont le style et le décor, dans cet art déjà classique, ne diffèrent nullement des précédents. Le luxe des fontaines n'était certes pas inconnu aux gens du XV^e^ siècle, mais nous avons là un exemple des résultats immédiats obtenus par la propagande italienne : dès les premières années du XVI^e^ siècle, on abandonne le type de la fontaine gothique pour adopter celui qu'avaient créé les décorateurs italiens du quattrocento d'après les principes classiques. *Donatello* en avait donné un des premiers modèles dans sa fontaine exécutée pour les Médicis à la *Villa di Castello*[3]. Il y en a plusieurs

1. Il provient de l'église du couvent de l'Annonciade où vécut Jeanne de France, première femme de Louis XII, après sa séparation.
2. Cf. plus haut, p. 159-160.
3. M. Reymond, *Sc. florent.*, II, 109.

exemples dessinés dans le recueil de *Bellini* au Louvre. On en voit un sur le revers de la médaille de Guarino de Vérone, par *Matteo de' Pasti*, et Rabelais en décrit le type idéal dans son abbaye de Thélème. Nous n'en connaissons plus malheureusement aucun spécimen intact en France.

Nous avons étudié déjà les deux fontaines qui figuraient à *Gaillon*. Nous avons noté qu'il en existait une également au palais abbatial de Saint-Ouen de *Rouen*, installée par le même ingénieur tourangeau, *Pierre de Valence*.

Cliché Moreau.

Blois. — Fragments de la fontai e des jardins du château. (Marbre.)

Nous savons par les dessins de Du Cerceau que Robertet en avait fait élever une au milieu de la cour de son château de *Bury*, avec une coupole et une lanterne au-dessus. Enfin, nous avons les restes de celle que Louis XII avait fait placer sous un pavillon en bois, dans les jardins de *Blois*[1]. Elle présentait plusieurs bassins superposés et nous avons encore sous un portique de la cour du château, outre la vasque principale, une partie du bassin octogonal de la base qui partout ailleurs a disparu. Ce sont des plaques de marbre avec des L et des A couronnés, des porcs-épics et des hermines, encadrés d'ornements très stylisés, de volutes et de perles enfilées. La vasque, avec ses godrons et ses mufles de lion, était conçue tout à fait dans le même esprit que

1. Cf. La Saussaye, *Chât. de Blois*, 1840, p. 33.

celle de Gaillon. Nous n'insisterons pas. Enfin, le piédestal central, d'après la tradition, serait aujourd'hui à *Vendôme*, sous des fonts baptismaux modernes, dans l'église de la Trinité [1]. Ce marbre de Vendôme est d'un très beau style, plus gras même et plus large que les fragments de Blois ; il est bien digne d'avoir figuré sous la vasque que nous venons de décrire, mais, comme on a aussi beaucoup travaillé dans ce style à Vendôme, sous l'abbé Louis de Crevent, nous ne pouvons qu'enregistrer cette tradition sans la garantir absolument.

Cliché Lechevallier-Chevignard.

Vendôme, Ég. de la Trinité. — Piédestal des fonts baptismaux. (Marbre.)

Non loin de Blois, on voit encore dans le parc du petit château de *Villesavin*, dont les bâtiments datent du règne de François Ier, une admirable vasque de marbre blanc, supportée par un piédestal orné de dauphins et de têtes de chérubins [2]. La vasque est couverte d'écailles et porte quatre mufles de lion, la base décorée de sirènes et de grotesques. Cette dernière partie surtout paraît dénoter une origine vénitienne. C'est très probablement encore là un morceau venu d'Italie dans le premier quart du xvie siècle, ou peut-être exécuté sur place par des Italiens, un peu postérieurement, du reste, à l'ensemble des monuments que nous venons d'étudier. Il en est de même pour la fontaine que le cardinal Duprat commanda à Gênes en 1530 pour *Nantouillet* et qui n'existe plus [3], de même pour celle des jardins d'*Oiron* [4], de style plus classique, qui sert aujourd'hui de bénitier dans l'église et que l'on peut attribuer aux frères *Juste* ou aux Italiens, quels qu'ils soient, qui sculptèrent vers le milieu du xvie les tombeaux des Gouffier. Il serait un peu abusif de citer,

1. Cf. Lechevallier-Chevignard, *Les styles français*, p. 200-203.
2. Cf. Gonse, *Sculpt. franç.*, p. 69, fig.
3. Cf. *Arch. art fr.*, 1854, III, p. 184-185.
4. Cf. Palustre, *Ren. en France*, III, 37.

comme le faisait Courajod, ces derniers monuments à titre de preuves de la pénétration italienne pendant la première Renaissance, mais c'est bien la suite du mouvement que nous avons étudié.

La vogue de ces monuments persista, ainsi qu'en témoignent, à côté des produits italiens, les adaptations qui en furent faites et les pastiches dus à des artistes français, à *Tours* par exemple la fameuse fontaine de Beaune, exécutée, en 1511, par les François et installée, comme plusieurs des fontaines italiennes dont il vient d'être question, par l'ingénieur Pierre de Valence[1], puis la fontaine d'Amboise à *Clermont*, celle de *Mantes*, etc.

Les Juste.

Après ces artistes de la première heure, les Mazzoni, les Pacherot, les Jérôme de Fiesole et leurs collaborateurs plus obscurs, nous allons voir arriver à Gaillon, puis en Touraine de nouveaux personnages qui vont y y tenir une place considérable. Ce sont les frères *Juste*, « les Juste de Tours », comme on disait autrefois. La démonstration de leur origine italienne n'est plus à faire après le bel article de Montaiglon[2]. Ils sont du reste qualifiés de *florentins* par les textes des comptes et on a leur acte de naturalisation daté de 1513[3]. L'aîné s'appelait *Antonio di Giusto Betti*, et était né en 1479. Il avait un frère plus jeune, *Giovanni*, né en 1484. Ils descendaient d'une famille de sculpteurs de San-Martino a Mensola, aux environs de Florence. La famille s'augmenta plus tard à Tours et les fils exercèrent aussi le métier paternel. Mais nous n'avons à nous occuper ici que des deux premiers, Antoine et Jean. Encore nous bornerons-nous à signaler leurs premiers travaux, et à caractériser leur manière et leur style au début de leur carrière. A vrai dire, ce style ne put guère exercer d'action sur la production de l'école française antérieure à 1515, mais il importe de l'opposer, d'une façon aussi nette que possible, au style familier à celle-ci[4].

1. Cf. plus loin, chap. XI.

2. A. de Montaiglon, *La famille des Juste en Italie et en France*, *Gaz. des B.-A.*, 1875-76, tirage à part, in-8, 1876, 76 p. — Bien des auteurs en avaient fait des français d'origine, depuis Millin, Chalmel, Em. David jusqu'à l'abbé Chevalier. Mais le comble de la fantaisie se trouve dans cette phrase de Lenoir (*Catal.*, an X, p. 164) : « Jean Juste, né à Tours, qu'il (le cardinal d'Amboise) avait envoyé à ses frais, à Rome, pour étudier les arabesques de Raphaël. »

3. Cf. *Nouv. Arch. art fr.*, 1879, p. 9.

4. Les textes ne nous font connaître qu'un seul travail d'Antoine, exécuté en Italie, il est daté de 1486 : c'est une série de pilastres et de bases en pierre grise faite pour l'église Santa Maria delle Carceri à *Prato*, une œuvre par conséquent de praticien et d'ornemaniste bien plutôt que de statuaire. Avant de venir en France, en effet, Antoine et Jean, comme leur père le vieux *Giusto*, n'étaient, autant que nous pouvons nous en rendre compte, que des artistes de tout à fait second ordre.

Tombeau de Thomas James à Dol.

A quelle date les Juste arrivèrent-ils en France ? Il n'est pas très facile de le dire d'une façon exacte. Mais l'œuvre la plus ancienne à laquelle leur nom soit attaché est le *tombeau de Thomas James*, évêque de *Dol*[1].

Ce Thomas James était un de ces évêques dont nous avons parlé plus haut, que leurs fonctions avaient, dès le xv^e^ siècle, appelés au delà des monts, et qui avaient appris de bonne heure à connaître et à goûter l'art italien[2]. Mais rien ne nous prouve que, relégué dans son évêché breton, il ait personnellement exercé une grande influence autour de lui sur le mouvement italianisant. Il ne paraît même pas, ainsi que Commines, avoir songé lui-même à se préparer un tombeau selon ses goûts. Ce sont ses neveux, *Jean* et *François* James, les inscriptions du monument en font foi, qui se chargèrent de ce soin[3].

Dol. — Tombeau de Thomas James par les frères *Juste*. (Pierre.)

1. Ce tombeau de Dol a été signalé par Mérimée dès 1836 (*Notes d'un voyage dans l'Ouest*, 1836, p. 117). Il est très célèbre aujourd'hui et très souvent cité pour sa signification historique. Il est loin cependant d'être égal à sa réputation, au point de vue artistique.

2. Nous savons qu'il avait commandé un missel au miniaturiste *Attavante* et qu'il l'envoya chercher par son neveu François James. (Cf. *Lettere Pittoriche*, 1822, Milan, III, p. 328-9.) Nous savons aussi qu'il se trouvait à Rome au moment où il fut nommé évêque de Léon, en 1478, et qu'il se fit faire à ce moment un sceau épiscopal par un artiste italien. Ce sceau représentait une *Annonciation*, sous un édicule de forme classique. (Cf. A. Ramé, *Note sur le sceau de Thomas James, évêque de Léon et de Dol, Bull. archéol. du Comité des trav. historiques*, 1882, p. 449-454, grav.)

3. Cf. Palustre, *Ren. en France*, III, 89.

Thomas James était mort en 1504 ; la date de 1507, plusieurs fois répétée sur le monument, fait supposer que le tombeau ne fut terminé qu'à cette époque. D'autre part, on lit sur le grand pilastre de gauche, entre le piédestal et le fût, cette inscription tracée en lettres gothiques très simplifiées : « *Scelte struxit opus magister istud Johes cujus cognomen est Justus et Florentinus.* » Jean Juste serait donc, d'après cette inscription, l'auteur du tombeau de Dol[1]. En réalité il avait dû être aidé par son frère aîné Antoine, arrivé sans doute en France en même temps que lui et que nous allons trouver immédiatement après occupé à des travaux importants à Gaillon.

C'est donc très vraisemblablement entre 1504 et 1507 qu'Antoine et Jean Juste apparurent pour la première fois en France, appelés par les neveux de Thomas James. Remarquons que cette date coïncide avec celle de presque toutes les grandes œuvres italiennes importées ou exécutées sur place, dix ou douze ans seulement, en général, après le retour de Charles VIII[2].

La composition du monument est ici absolument différente du type du tombeau français : elle comprend un petit édicule en forme de tabernacle adossé à l'italienne, celui-ci est couronné par un fronton et emboîté lui-même dans un second édicule de forme analogue surmonté d'un autre fronton. Tous les éléments décoratifs, pilastres, entablements, tympan, écoinçons, en sont assez mal agencés, et leur ensemble incohérent dénote une certaine inexpérience. Le tout est couvert à profusion de ces ornements qui commençent à être si fréquents, même en France : arabesques, rinceaux, dauphins accouplés, etc. ; les pilastres de l'intérieur surtout sont d'une finesse de ciselure remarquable et d'une virtuosité que n'avaient pas encore atteinte et que n'atteindront même jamais nos français italianisés ; les deux pilastres de l'extérieur rappellent vaguement ceux de l'encadrement de Solesmes, mais ils sont beaucoup plus grêles et plus classiques avec leurs médaillons, leurs vases, leurs satyres, etc.

Quant à la statue du personnage qui devait figurer dans cette espèce d'enfeu, elle a complètement disparu, toutefois les dimensions très restreintes de la place qui lui étaient réservée nous font supposer qu'elle devait être ou bien ridiculement étriquée, ou bien à demi couchée dans une pose contournée que l'on n'avait pas encore pu voir en France et qui n'entrera dans

1. D'après les dates citées tout à l'heure, celui-ci n'aurait eu que vingt ans en 1504 et l'on a supposé avec raison, semble-t-il, que cette inscription avait pu être ajoutée après coup lorsque Jean Juste eut atteint plus tard toute sa renommée. (Cf. Giraudet, *Artistes tourangeaux*, 229.)

2. Ce monument ne fut-il pas, comme bien d'autres, apporté tout fait d'Italie ? Cela ne paraît pas probable, surtout à cause de la matière dans laquelle il est taillé, matière qui n'est pas le marbre, mais une pierre tendre comme celle de la vallée de la Loire.

les habitudes que vers le milieu du XVI^e siècle [1]. Notons enfin, sur le devant du soubassement, dans des niches à coquilles, les traces de deux figures de Vertus, la *Force* et la *Justice*. Au fond de l'enfeu, deux anges volants en demi-relief ; enfin sur les côtés du sarcophage, deux médaillons représentant les profils des deux frères James. Ces médaillons, d'une exécution un peu molle, sont d'un type purement italien : les quattrocentistes avaient réalisé sous cette forme des chefs-d'œuvre incomparables ; mais nous ne la trouverons reprise que très tard dans l'art français du milieu et de la fin du XVI^e siècle : les médaillons de Dol sont des œuvres isolées et qui resteront sans influence immédiate.

Donc si l'on met de côté quelques éléments très spéciaux à l'art italien qui ne s'acclimateront jamais en France, ou seulement beaucoup plus tard, ce qu'il faut retenir de cette œuvre nouvelle, c'est encore sa partie décorative, qui allait simplement augmenter la masse des documents livrés à l'activité de nos ornemanistes avides de revêtir la livrée italienne, en admettant même que ce monument ait pu exercer quelque influence, perdu comme il l'était au fond de sa Bretagne.

Dol. — Médaillon d'un des neveux de Thomas James. (D'après un moulage.)

Tombeau de Guy de Blanchefort à Ferrières.

Plus près de la région de la Loire, nous rencontrons un autre tombeau que l'on a rapproché de celui de Dol et qui, si nous nous en tenons à la date de mort du personnage auquel il est consacré, serait presque exactement contemporain. C'est celui de *Guy de Blanchefort*, abbé de *Ferrières* en Gâtinais, qui mourut le 27 février 1505 (1506, n. s.). M. Edmond Michel, qui a publié

1. Il existe une description ancienne du monument à la Bib. nationale, dans un manuscrit du *Fonds des Blancs Manteaux*, n° XLV. Il y est question d'une « figure de l'évêque en habits sacerdotaux, mitre en tête, deux petits anges soutenant les oreillers ». L'épitaphe est donnée par Dom Taillandier, *Hist. de Bretagne*, II, LXV. (Cf. Ramé, *Mélanges d'archéologie bretonne*, II, p. 13-14.)

ce tombeau dans la *Gazette des Beaux-Arts*[1], l'attribue à Jean Juste le père, par analogie avec les tombeaux d'Oiron et avec celui de Dol.

Si la date indiquée pour l'œuvre est exacte, étant donné son caractère, il est bien difficile de n'y pas admettre au moins la collaboration d'un Italien. Cependant, la conception générale du grand soubassement rectangulaire, isolé de toutes parts et surmonté par une dalle de profil bien connu, sur laquelle était jadis couché un gisant, comme à Dijon, comme à Nantes, est bien une conception française, non pas un type italien ainsi que celui des tombeaux de Commines et de Thomas James[2].

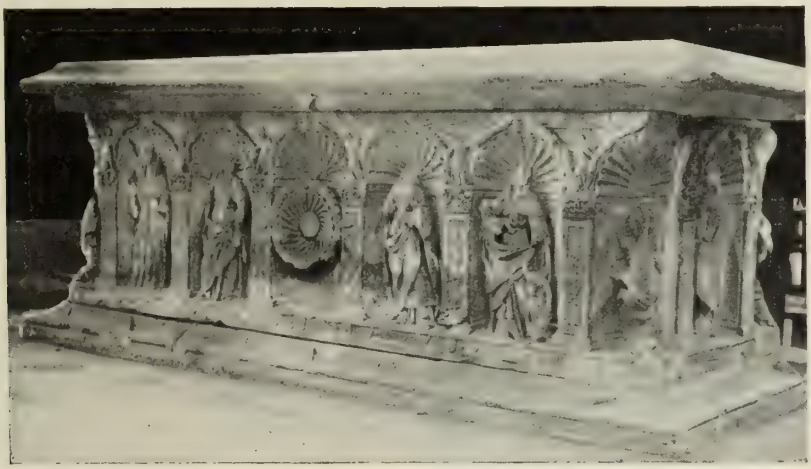
Les éléments de la décoration, les petits pilastres, les niches à coquilles sont bien italiens ; les anges, avec leur longue tunique flottante entr'ouverte et laissant voir toute une jambe nue, qui figurent dans les niches des deux petites faces ne le sont pas moins. Il n'y a rien là, cependant, qui soit absolument propre aux Juste. Si l'on a quelque raison de penser aux tombeaux d'Oiron, les quatre griffes ailées, très puissantes, qui forment les angles du monument nous rappellent aussi le tombeau des enfants de Charles VIII. L'auteur de notre monument en somme semble avoir puisé un peu partout dans un répertoire de formes italiennes déjà acclimatées en France.

Les niches des deux grandes faces sont occupées par sept figures de Vertus, malheureusement très mutilées, et par un saint Benoît. Mais ce thème des Vertus devient courant dans l'art franco-italien du premier quart du XVI^e^ siècle, et bien que la disposition des figures soit ici la même qu'au tombeau de Dol, le style en paraît assez différent. Ce n'est certainement pas le style purement français que nous trouverons chez Michel Colombe, ce n'est pas non plus le style purement italien de Mazzoni ou des Juste : les draperies légèrement chiffonnées et compliquées, les mouvements un peu affectés et précieux nous font penser bien plutôt aux figures tardives que produisit l'école, une fois la pénétration italienne accomplie. De même, les arabesques, finement ciselées, ne trahissent pas cependant l'élégante et banale facilité de l'imagier de Dol, mais la laborieuse application des ornemanistes français travaillant sur des modèles italiens. De même encore, les petits angelots debout sur les chapiteaux entre les coquilles ont un parfum de français italianisé plus que de pur italien.

1. Cf. *Gaz. des B.-A.*, 2^e^ pér., t. XXVIII, 1883 (p. 225 et suiv.), et Edm. Michel, *Monuments religieux, civils et militaires du Gâtinais*, 1879, p. 14, pl. III. — Dom Morin, *Hist. gén. du Gâtinais*. Paris, 1630, in-4, p. 777 ; Jarrossay, *Hist. de l'abb. de Ferrières*, p. 358.

2. La matière employée est la pierre tendre, comme à Dol, mais ce n'est pas une raison pour que l'auteur soit le même, surtout dans un pays où cette pierre est si courante. L'absence du marbre tendrait même plutôt à nous faire penser à une exécution française.

Bref, il nous paraît peu vraisemblable que ce tombeau et celui de Dol soient sortis de la même main, ni même qu'ils soient exactement contemporains. Il ne nous semble même pas nécessaire d'attribuer celui de Ferrières à un Italien : nous verrions plus volontiers ici une adaptation par un atelier français de modèles étrangers, comme dans les tombeaux de Martin Cloître par exemple ; et nous serions porté, en l'absence de textes certains, à retarder légèrement la date d'exécution de ce tombeau, à la placer seulement vers



Ferrières. — Tombeau de Guy de Blanchefort attribué aux *Juste*. (Pierre.)

1520, au temps de Guillaume Regnault et de Martin Cloître, c'est-à-dire au moment où l'école de la Loire s'est laissé décidément pénétrer par l'italianisme [1].

Antoine Juste à Gaillon.

Si même on avait admis l'attribution aux Juste de ce tombeau de Ferrières et la date de 1507 ou 1508, ce n'est que de *Jean Juste* retour de Dol qu'il aurait pu s'agir, car nous savons qu'à ce moment son frère venait d'entrer au service du cardinal Georges d'Amboise et allait, de 1507 à 1509, travailler à l'embellissement du château de Gaillon, à côté des artistes dont nous avons étudié l'œuvre précédemment. Mais tandis que ceux-ci, surtout

1. M. E. Michel suppose que ce serait le frère de l'abbé Guy, Charles de Blanchefort, abbé de Saint-Euverte d'Orléans († en 1508), qui aurait fait élever le tombeau, de 1506 à 1508. M. Jarrossay affirme qu'il fut élevé dès l'année qui suivit la mort de l'abbé. C'est aussi ce que paraît indiquer la *Gallia Christiania*, mais assez peu explicitement. En somme, rien ne nous confirme absolument cette date et il peut y avoir eu un retard de quelques années, ce qui serait très important, à l'époque où nous sommes placés.

Pacherot et Bertrand de Meynal, n'exécutent guère que des travaux de décoration, nous allons voir Antoine Juste payé et fort bien payé pour de véritables ouvrages de grande sculpture : c'est lui, remarque Deville [1], qui est chargé des travaux les plus nombreux et les plus importants : il touche 497 livres en deux ans.

Ces ouvrages seraient, d'après les comptes de l'année 1508 : « *la bataille de Gênes*, *un grand lévrier*, *une grande teste de cerf*, *la pourtraicture de Monseigneur et d'un enfant* [2] », et un peu plus tard, » *les ymages de la chapelle* [3] » pour lesquelles les comptes portent tout un chapitre montant à 297 livres.

Nous n'avons aucun renseignement précis sur la nature et sur l'emplacement de ces portraits « de Monseigneur et d'un enfant » ; mais nous avons des raisons de supposer que celui du cardinal était placé soit dans une niche, sur la grande façade du château, soit en pendant au Louis XII de Lorenzo da Mugiano, sur une des façades de la cour [4]. Le lévrier et le cerf décoraient sans doute quelque cheminée de grande salle ou quelque édicule des jardins [5]. Quant à la *Bataille de Gênes*, nous savons par une description ancienne que c'était « un long bas-relief de marbre d'Italie représentant une marche triomphale [6] » qui s'élevait, au-dessus d'une colonnade dans la cour, sorte de grande frise décorative analogue sans doute comme disposition aux sculptures de l'hôtel de Bourgtheroulde à Rouen, et dont les bas-reliefs du tombeau de Louis XII à Saint-Denis nous représentent assez bien le style et l'allure. Elle était si classique déjà que les voyageurs du XVIII[e] siècle n'y reconnaissaient plus le fait historique représenté et la décrivaient simplement comme « *un triomphe* ».

Il paraît subsister bien peu de chose aujourd'hui de ces divers travaux d'Antoine Juste à Gaillon [7]. Courajod a cru cependant pouvoir lui attribuer

1. *Ouv. cit.*, p. CXXIV.
2. *Ibid.*, p. 358, et 435-436.
3. *Ibid.*, p. 419-420.
4. Des notes d'un voyageur du XVIII[e] siècle conservées en manuscrit à la bibliothèque de Rouen (fonds Monbret Y. 19) signalent, dans la cour, à côté de la frise « représentant un triomphe », dont il va être question, des bustes « en bas-relief saillant du roy Louis XII, du cardinal d'Amboise et de son frère ou neveu, grand maître de France. » (Cf. abbé Blanquart, *Bull. Soc. des Amis des arts de l'Eure*, t. XIV, 1899).
5. On voit encore à *Châteaudun* un cerf en pierre qui orne la cheminée de la grande salle de l'aile nord au rez-de-chaussée. On sait d'autre part qu'Antoine Juste exécuta pour Louis XII, peu de temps après les travaux de Gaillon, une *biche* de cire destinée aux jardins de *Blois*. Cf. Montaiglon, *La famille des Juste*, p. 20-21.
6. Ducarel, *Anglo-norman antiquities*, trad. franç., 1823, p. 67.
7. Sur des dessins de la collection Destailleur (Bib. nat. Estampes, Provinces, III, 597), exécutés pendant la démolition de Gaillon on voit encore l'aspect de la cour avec les portiques actuellement à l'École des Beaux-Arts ; c'est au-dessus de l'un de ces portiques que se trouvait la frise.

le buste en marbre d'un homme casqué qui est conservé au Musée du Louvre et dont la provenance de Gaillon est à peu près certaine[1]. Mais cette opinion ne s'appuie que sur l'analogie constatée entre le style de ce morceau et celui de certaines têtes d'apôtres du tombeau de Louis XII. C'est une figure décorative assez curieuse, plus fantaisiste du reste que réelle. La pose de la tête, même rendue comme elle l'a été récemment au Louvre à son inclinaison normale, est légèrement contournée, le cou se tend de façon exagérée, l'expression est vague et inquiète. S'il y a quelque intention de portrait, comme le soulignait Courajod[2], nous sommes loin de la robustesse réaliste de certaines figures décoratives de cette espèce dues à des Français, fussent-elles même un peu plus tardives, comme les bustes du château de Montal.

Musée du Louvre. — Buste décoratif provenant de Gaillon attribué à *Antoine Juste*. (Marbre.)

L'œuvre paraît bien italienne, mais est-elle d'Antoine Juste? Il y a peut-être un peu de témérité à l'affirmer aussi catégoriquement, étant donné le peu de renseignements que nous avons sur la provenance exacte du morceau, étant donné aussi que bien d'autres Italiens travaillèrent à Gaillon en dehors des Juste dans ce style qui n'est ni très personnel, ni très caractérisé. En tous cas, ce serait une œuvre bien minime pour nous rendre compte de la manière propre de notre artiste que cette figure décorative destinée sans doute à être encastrée sur quelque façade du château à côté des fameuses médailles de Paganino.

Il existe cependant, croyons-nous, des témoins plus considérables de l'activité de notre artiste à Gaillon ; ce sont des morceaux qui se rattachent à cette série vaguement désignée par les comptes sous le nom d'*images de la chapelle*[3]. D'après les descriptions anciennes, ces images consistaient en une

1. Cf. Courajod, *Une sculpture d'Antonio di Giusto Betti au Musée du Louvre, Gaz. archéol.*, 1885.

2. Il indiquait, sans insister du reste, que l'on pourrait peut-être reconnaître là les traits du jeune François de Valois, le futur roi de France.

3. Ils ont été signalés déjà et l'un d'eux a été reproduit dans un article de M. l'abbé Blanquart, *La chapelle de Gaillon et les fresques d'Andrea Solario, Bull. de la Soc. des amis des arts de l'Eure*

série d'apôtres figurant tout autour du vaisseau de la chapelle supérieure [1], à côté du fameux autel décoré par Jérôme Pacherot et pour lequel Colombe avait sculpté son saint Georges [2].

Les recherches ont sans doute été égarées jusqu'ici par une affirmation de Deville qui ne repose sur aucun texte ancien [3]. Il prétend en effet que ces images étaient en albâtre, et ni les comptes, ni Thomas Corneille, ni d'Expilly, ni Piganiol, ni Ducarel, ne font mention de cette matière. Lenoir, au contraire, dans une lettre du 26 frimaire an X, raconte avoir vu six statues en terre cuite chargées de peintures provenant de la chapelle [4]. En l'absence de toute indication, la simple hypothèse de l'exécution de ces statues en terre cuite aurait résolu une difficulté soulevée par Deville lui-même ; celui-ci s'étonne en effet de ce que le jeune artiste ait pu exécuter en aussi peu de temps un travail aussi considérable et d'ailleurs aussi peu payé [5] : il ne reçoit même pas pour douze statues autant que Michel Colombe pour un seul bas-relief. On pourrait répondre évidemment en objectant la grande renommée du maître tourangeau, renommée qui devait certainement faire estimer ses œuvres à plus haut prix. Mais si l'on admet que les sculptures d'Antoine Juste étaient en terre cuite et non en marbre ou en pierre, on comprendra mieux encore et la rapidité de son travail et la modicité de sa rémunération.

Or, nous trouvons aujourd'hui dans la petite église de Gaillon, au pied même du château, deux statues grandeur nature en terre cuite qui ornent l'entrée du chœur [6]. L'une représente un Christ enveloppé d'une grande draperie, l'autre un personnage barbu, chauve, avec une mèche sur le front, tenant de la main droite un livre ouvert et dont la gauche paraissait s'appuyer sur un bâton ou sur une épée. Cela paraît être un apôtre ; est-ce saint Jacques ou saint Paul ? on ne saurait le dire au juste. Le caractère exceptionnel de

t. XIV, Evreux, 1899. L'auteur admet du reste simplement comme possible l'identification que nous proposons et réserve la comparaison avec les œuvres authentiques des Juste, les apôtres de Saint-Denis. C'est sur cette comparaison que nous prétendons surtout appuyer ici nos affirmations.

1. Sur les piliers de cette chapelle, disent les *notes* citées plus haut.

2. C'était cette chapelle, disparue malheureusement, qui contenait aussi les fresques de Solario et les admirables boiseries dues à la collaboration de huchiers français et de marqueteurs italiens, conservées aujourd'hui en partie à Saint-Denis, en partie au Louvre.

3. M. l'abbé Blanquart (*art. cit.*, p. 51) s'élève aussi contre cette affirmation de Deville qui a été probablement induit en erreur par une description très fantaisiste de Guilmeth (*Notices historiques sur Gaillon, le château Gaillard et Écouis*, Paris, 1835, in-8) qui parle vaguement des sculptures en albâtre de la chapelle.

4. Cf. Courajod, *Al. Lenoir*, t. I, CXLI ; II, 920.

5. Deville, *ouv. cit.*, p. CXXV.

6. Les deux statues sont couvertes aujourd'hui d'un badigeon jaunâtre d'un assez médiocre effet. Ce badigeon décent a remplacé, paraît-il, vers 1860, un bariolage jugé peu convenable et qui n'était peut-être que la trace d'une polychromie ancienne.

ces deux œuvres, peu séduisantes au premier abord mais qui retiennent cependant, incline tout de suite à leur donner une origine illustre, et la tradition telle que nous l'avons recueillie auprès du curé de Gaillon confirme cette impression. Les statues proviendraient bien du château ; elles auraient été apportées là après la Révolution[1]. Divers fragments d'œuvres analogues de même travail, de même matière et de même provenance, ont été retrouvés à Gaillon. Telle est la tête chauve que nous reproduisons ici; tel aussi un masque d'homme très mutilé, enfin un pied nu en terre cuite, de même aspect, ramassé dans des débris du château[2].

Église de Gaillon. — Statue d'apôtre provenant de la chapelle du château, attribuée à *Antoine Juste*. (Terre cuite.)

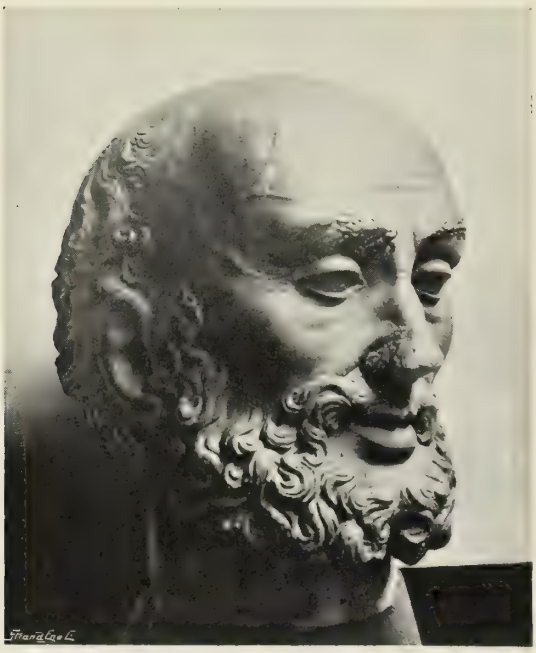
Nous aurions donc là très probablement les restes d'une série de figures d'apôtres complétée par une figure du Christ provenant du château et qui ne serait autre que la série des images de la chapelle. Cela suffirait presque pour nous y faire reconnaître les œuvres du sculpteur italien, Antoine Juste.

Mais cette probabilité va se changer en certitude si nous examinons maintenant les œuvres en elles-mêmes. Elles ont véritablement assez grande allure, et l'on y reconnaît bien la main d'un habile ouvrier. Les gestes sont légèrement forcés, les draperies habilement traitées commencent à se tourmenter ; on dirait même qu'il y passe déjà un peu de ce vent qui soufflera si fort dans les grands manteaux tumul-

1. Est-ce au moment où le citoyen Baroche, maire de Gaillon sous le Consulat, débarrassa l'église, qu'il voulait rouvrir, des admirables boiseries de la chapelle qui l'encombraient? (Cf. lettre de Lenoir, *Arch. du Mus. des mon. fr.*, I, 247.) Trouva-t-il ces statues utilisables et daigna-t-il les conserver, ou bien furent-elles rapportées là plus tard ? Nous ne saurions le dire.

2. Le premier de ces fragments est au Musée du Louvre, le second chez le directeur de la prison, le troisième à la mairie de Gaillon.

tueux de l'école classique. Les têtes sont plutôt banales dans leur expression, encore que fortement accentuées et vigoureusement modelées. L'Apôtre à la grande barbe a les yeux rentrés, la bouche presque tordue, le front convulsé ; la tête chauve, qui peut être celle d'un saint Pierre, est un peu plus banale, mais énergique encore avec la saillie de son front et de ses pommettes, avec ses yeux très vifs soulignés par de nombreuses rides. Tout cela nous étonnerait assez dans une œuvre française, à la date probable de ces statues (1509). Mais ce sont bien là justement les qualités et les défauts de l'art très avancé et tournant presque déjà à la décadence qu'importèrent chez nous les artistes italiens dès le règne de Louis XII.



Tête d'apôtre prov. de la chapelle du château de Gaillon, attribuée à *Antoine Juste*.
(Terre cuite.)

La comparaison de nos terres cuites avec les statues d'apôtres exécutées en marbre par Antoine Juste et son frère Jean pour le tombeau de Louis XII à Saint-Denis est tout à fait instructive. L'attribution de cette seconde série est certaine, et il ne nous manque que de savoir auquel des deux frères attribuer cette partie de l'œuvre commune[1] ; le rapport avec les œuvres d'Antoine Juste à Gaillon pourra peut-être servir à décider cette question. Quoi qu'il en soit, c'est bien au même art que nous avons affaire dans les statues assises de Saint-Denis et dans les statues debout de Gaillon. Si nous avions la série complète de ces dernières nous pourrions sans doute retrouver toute la liste, qui ne devait pas être bien longue, des clichés chers à l'artiste, des types conventionnels constituant la série de ses « têtes d'apôtres ». Le rapprochement s'impose entre la tête de notre saint Pierre et celui de Saint-Denis. Il est plus frappant peut-être encore, le type étant plus caractérisé, entre l'apôtre à la grande barbe et deux figures de saint Denis, le saint Jude et le saint Barthélemy, qui nous présentent ce même mouvement de cou si bizarre et si forcé, cette longue

1. Cf. Montaiglon, *ouv. cit.*, p. 22-31.

barbe brusquement étalée sur la poitrine, le maxillaire inférieur disparaissant presque complètement ; des deux côtés, la façon de traiter la chevelure et la barbe est identique et toute conventionnelle, en petits paquets de mèches frisottantes pour le saint Pierre, en longues mèches flottantes peu nombreuses et faisant songer à des paquets de filasse pour les autres.

Il y a évidemment dans la facture de toutes ces statues beaucoup de souvenirs de l'antique. Il y en a dans le choix du costume qui se réduit à la tunique quelconque, à la draperie vague ; il y en a dans ces procédés tout artificiels qui font sentir le nu sous la draperie collante et comme mouillée. Dans les apôtres de Gaillon comme dans ceux de Saint-Denis, on voit paraître la même imagination véhémente dans le choix des attitudes recherchées, des poses forcées, avec des ploiements inattendus et peu naturels des articulations, du cou ou des poignets. Nous sommes loin du bel art français du moyen âge, si digne et si calme au XIII^e^ siècle, si naturel et si vrai au XV^e^. Tous ces caractères s'exagèrent encore dans les statues de Saint-Denis qui sont d'une époque plus avancée dans la carrière de l'artiste, si même elles ne sont pas de son frère cadet, Jean Juste, ou de son fils, Juste de Juste [1].

Cliché Fichot.

Saint-Denis. — Figure d'apôtre du tombeau de Louis XII par les frères *Juste*. (Marbre.)

Quant à l'emploi de la terre cuite, loin de nous étonner, il nous fournit au contraire l'occasion de rattacher ces ouvrages à toute une série de morceaux

1. Le Christ de Gaillon est moins caractéristique peut-être que le saint Jacques, il est évidemment supérieur pour la beauté plus simple et plus ample de sa draperie. Celle-ci est bien italienne également, et il serait facile d'en trouver des exemples dans l'école florentine ou napolitaine du temps. La tête également, aux traits forts et durs, nous offre bien un type de Christ italien de cette date avec son front haut et légèrement fuyant, son nez fort et droit, ses lèvres épaisses, son menton peu prononcé et sa barbe rare. Le profil ressemble même singulièrement à celui qui, répandu par les médailles du nord de l'Italie, a donné lieu chez nous à des imitations célèbres telles que le Christ du Musée des Antiquaires de *Poitiers*, et les médaillons de *Thouars*, ou d'*Oiron*. (Cf. Palustre, *la Ren. en France*, III, 216-217.)

de même technique et de provenance également italienne[1]. On sait, par exemple, qu'il y eut un peu plus tard dans la chapelle du château de *Cognac*[2] une série de médaillons en terre cuite, représentant les douze apôtres que l'on attribuait à *Girolamo della Robbia*. A Gaillon même, d'après Lenoir, la statue de Louis XII de Lorenzo da Mugiano n'était-elle pas entourée de plusieurs autres statues en terre cuite[3] ?

Leur matière comme leur style, comme leur provenance, tout semble donc concourir à rattacher indubitablement les deux statues de l'église de Gaillon à la série des apôtres d'Antoine Juste. Ce sont par conséquent des documents de première importance pour nous montrer quelles œuvres ces premiers artistes italiens introduits dans notre pays pouvaient opposer à celles de nos imagiers nationaux, quels modèles et quelles leçons ils pouvaient leur proposer.

Antoine et Jean Juste, ainsi que leurs fils, travaillèrent encore longtemps en France ; ils allaient y recevoir des lettres de naturalisation ; employés d'abord par le cardinal d'Amboise, ils allaient l'être bientôt par le roi lui-même ; on les retrouverait installés à Amboise et à Tours durant l'exécution du tombeau de Louis XII qui leur fut confiée, en grande partie tout au moins. Ils établiront même à Tours un véritable atelier qui sera très florissant et prolongera son activité jusqu'au moment des guerres de religion. Mais cet atelier ne se fondra jamais avec celui de Michel Colombe et il est absolument inexact de considérer les Juste comme les continuateurs du grand maître tourangeau[4]. Ils sont ses concurrents, ses adversaires : ils sont les représentants du style italien installé chez nous comme en pays conquis.

Nous n'avons pas à les suivre ici dans toute leur carrière[5]. Il nous suffit d'avoir marqué leur place dans la première invasion de l'italianisme. Bien qu'ils ne fussent pas des premiers arrivés, cette place fut très importante, et leur faveur, très grande dès le début, ne fit que s'accroître avec le temps. Mais dès avant 1510, nous avons pu juger déjà de leur manière propre et de la qualité de leur influence, soit par les parties décoratives du tombeau de Dol,

1. Nous noterons cependant tout à l'heure quelques œuvres de style purement français exécutées dans cette matière. On prétend que l'usage de la terre cuite fut répandu sinon importé en France par les Italiens, et notamment dès la fin du xv^e^ siècle par le médailleur et céroplaste Jean de Candida. (Cf. H. de la Tour, *Jean de Candida*, p. 80.)

2. Cf. Biais, *Réun. des Soc. des B.-A. des dép.*, 1894, p. 1138.

3. Courajod attribuait ces statues à Mazzoni. S'il est établi, comme nous venons d'essayer de le montrer, qu'Antoine Juste s'est servi lui aussi de cette technique, il n'y a aucune raison d'introduire ici le nom de Mazzoni, puisque nous ne pouvons citer aucun témoignage de sa présence à Gaillon et qu'il n'est question dans les comptes de Deville que d'œuvres très portatives *baillées* par lui, c'est-à-dire envoyées probablement de Paris. Cf. plus haut, p. 150.

4. Cf. Ramé, *Mélanges d'Archéologie bretonne*, II, p. 13-14.

5. Cf. Montaiglon, *ouv. cit.* — Giraudet, *Artistes tourangeaux*, etc.

soit par des figures comme celles des apôtres de Gaillon, où nous avons senti en germe tous les pires défauts, les conventions et les recherches exagérées de la sculpture française après son contact avec l'italianisme.

Ateliers secondaires.

A côté des ateliers de Paris, de Tours et de Gaillon, que nous venons d'étudier comme les centres les plus importants de la production italienne en France au début du XVI^e^ siècle, d'autres ateliers moins importants et plus isolés se formèrent sur d'autres points. Nous y insisterons peu, d'abord parce qu'ils ne nous apprendraient pas grand'chose de nouveau après la revue que nous venons de faire, ensuite parce qu'ils sont généralement plus tardifs.

L'un d'eux travailla probablement pour la famille des Gondi, à *Joigny*, en Bourgogne, où nous trouvons dans l'église Saint-Jean, ancienne chapelle du château, un curieux sépulcre en marbre dont le sarcophage surtout est un morceau de sculpture italienne intéressant et assez proche du soubassement du tombeau de Folleville, mais très inférieur comme style. On affirme que l'ensemble a été rapporté d'Italie ; cela nous paraît bien invraisemblable, étant donnés et les dimensions du monument et le peu de valeur de la sculpture, les personnages du second plan surtout, disposés à la manière française, sont d'une exécution très affadie et amollie.

A *Folleville*, en Picardie, un marbrier italien chargé sans doute d'apporter et d'installer les marbres du tombeau de Raoul de Lannoy dut faire comme Bertrand de Meynal à Gaillon, et rester pour continuer à travailler à d'autres besognes, constituant ainsi sur place une sorte d'atelier italien et de foyer d'art nouveau. Que ce soit ou non le *Paxius* qui avait mis son nom sur le tombeau à côté de celui de son oncle, *Antonio della Porta*, nous avons des traces évidentes de l'activité d'un Italien à Folleville.

Ainsi, bien que transformés par des mains françaises et mêlés à des feuillages gothiques, certains détails de la décoration de l'enfeu du tombeau, un Centaure et une Sirène, par exemple, nous rappellent la fantaisie mythologique du tombeau des enfants de Charles VIII à Tours; la Vierge centrale elle-même, bien que de type septentrional, est coupée à mi-corps comme les madones italiennes; des médaillons avec des personnages de profil présentent aussi un parti pris très exceptionnel chez nous à cette époque.

Dans la même église, on voit un bénitier formé d'une vasque en marbre reposant sur un piédouche en pierre décoré de quatre grandes griffes, qui bien certainement fut exécuté sur place par les marbriers ultramontains[1].

1. Cf. Basin de Gribeauval, *Descript. histor. de Folleville*, p. 32-33, pl. IV.

Dans le jardin du presbytère, deux médaillons décoratifs provenant du château voisin dont l'église n'était que la chapelle, l'un d'homme mûr, l'autre de jeune homme, nous montrent encore des produits du même atelier. Ce sont des têtes de profil en marbre dans un encadrement de pierre, comme les empereurs romains du château de Gaillon; elles ont la prétention ici d'être des portraits[1], mais ce sont des portraits bien lourds et bien médiocres. L'ouvrier qui les a exécutés était sans doute un simple ornemaniste, et ces figures peu caractérisées sont beaucoup plus molles et plus gauches que les profils des neveux de Thomas James, exécutés à Dol par les Juste.

Notons enfin, parmi les productions postérieures du même atelier, l'entourage du deuxième tombeau de Folleville, celui de François de Lannoy, édifié à côté de l'œuvre d'Antonio della Porta[2]. On y voit un bas-relief à quatre niches, contenant chacune, suivant une disposition toute italienne, la figure d'une Vertu; ces figures sont lourdes, compliquées, épaisses, et bien que pourvues des mêmes accessoires, elles sont très éloignées de la grâce de celles de Michel Colombe. Nous pourrions les retrouver du reste identiques à *Amiens*, dans le *tombeau du cardinal Hémard*[3] (1543), sorti évidemment aussi de cet atelier. Le bas-relief que l'on y voit offre une répétition pure et simple des mêmes motifs, exécutée par un praticien qui se copie lui-même sans pudeur. Mais, contrairement à ce qui se passa à Folleville pour le François de Lannoy, la figure principale fut bien certainement ici confiée à des praticiens italiens : on s'en aperçoit à sa maladresse, à sa gaucherie, à sa facture en trompe-l'œil, en perspective qui nous rappelle, avec moins d'habileté, ce que nous observions à propos du Commines du Louvre, et s'oppose autant que possible à la manière franche, robuste et bien assise dont nos imagiers français savaient toujours poser une figure, témoin le François de Lannoy et sa femme.

A *Fécamp*, la tradition, rapportée par Leroux de Lincy, et les autres auteurs de notices sur l'abbaye de la Trinité de Fécamp[4], veut que l'abbé Antoine Bohier ait appelé un certain nombre d'ouvriers italiens pour exécuter tous les travaux accomplis par ses ordres. Nous savons maintenant que les marbres

1. L'homme reproduit ici serait François de Lannoy, le fils de l'ancien gouverneur de Gênes, qui garda à son service, après la mort de son père, les marbriers italiens qui avaient installé le tombeau de celui-ci, et le jeune homme serait son propre fils.

2. Il ne s'agit ici que de la partie décorative en marbre de ce tombeau ; les deux effigies priantes en pierre, sincères et robustes images réalistes, sont de pur style français et pourraient servir à nous prouver la persistance jusque vers le milieu du XVI^e^ siècle des traditions gothiques du XV^e^.

François de Lannoy mourut en 1548, mais on sait que son tombeau était achevé bien avant sa mort. Cf. Basin de Gribeauval, *ouv. cit.*, p. 23.

3. Cf. Palustre, *Ren. en France*, I, p. 42-43, et Dusevel, *Notice sur la cathédrale d'Amiens*, 1830.

4. Cf. plus haut, p. 152-153 et 181.

du tabernacle du Saint-Sang, de l'autel et de la grande châsse, ont été apportés tout faits d'Italie; mais nous avons indiqué qu'il dut venir des Italiens pour exécuter sur place le groupe de la Dormition de la Vierge. Il dut y avoir aussi à Fécamp, vers le même temps (1510-1520), tout un groupe d'ornemanistes italiens, qui exécutèrent la clôture du chœur et des chapelles, ou en dirigèrent au moins l'exécution. Certaines parties qui en subsistent encore nous paraissent trop fines, trop pures de style, certains motifs sont trop nettement italiens, les anges nus ou demi-nus, par exemple, qui jouent dans les frises supérieures, ou ceux qui tiennent une tête de saint Jean-Baptiste dans un plat vu en perspective, pour qu'il n'y ait là qu'une simple imitation française de motifs étrangers.

A l'abbaye bénédictine de la Trinité de *Vendôme*, l'abbé Antoine de Crevent[1], peut-être pour rivaliser avec la décoration du chœur de Fécamp, fit élever un peu plus tard, lui aussi, toute une série de clôtures et dut faire appel pour cette décoration à quelque atelier composé mi-partie d'Italiens et mi-partie de Français : nous n'en avons pas de témoignage par les textes, mais les qualités qui se font jour dans le style de certaines parties de la décoration nous le prouvent surabondamment.

De même encore à *Chartres*, la clôture du chœur de la cathédrale, commencée par *Jean de Beauce*, en 1513, et qui n'était pas terminée à sa mort, en 1529, nous indique certainement, dans l'exécution du détail, dans certaines arabesques d'une finesse extrême, une collaboration de mains italiennes.

Il y avait sûrement aussi à *Bourges*, vers 1510, un ou plusieurs ateliers composés d'Italiens : les Lallemand, marchands et financiers de Bourges, avaient beaucoup circulé en Italie; l'un deux avait rempli sous Louis XII des fonctions administratives à Milan et une de leurs sœurs avait épousé un marchand italien de Lyon, Giovanni Ruccellai. Il n'est donc pas étonnant de trouver des groupes d'artistes attirés à Bourges par ces Lallemand ou par d'autres financiers d'origine italienne, comme le Florentin Durante Salvi qui se fit bâtir l'hôtel appelé aujourd'hui l'hôtel Cujas. Nous connaissons les noms de plusieurs de ces artistes, parmi lesquels celui de *Marsault Paule* est le plus important; nous y rencontrons aussi le nom de ce *Jean Chersalle* qui avait travaillé à Gaillon avec *Pacherot* et *Bertrand de Meynal*[2]. Nous

1. Il fut, du reste, lui aussi en rapport avec des artistes italiens, avec les Juste, pour le tombeau de son prédécesseur, Louis de Crevent (1530). (Cf. Giraudet, *Bullet. monumental*, 1877, p. 64.)

2. Cf. Baron de Girardot, *Les artistes de Bourges*. En dehors du maître de l'œuvre, Guillaume Pelvoisin, il y avait comme à Gaillon toute une série d'artistes locaux. Pierre Biard, Nicolas Poyson, Jehan Longuet, Guillaume Destrez, Guillaume Robert, Pierre Lehoux, Mathelin Durand, etc. C'est même à des Français qu'appartenait la direction effective, ce qui explique le caractère traditionnel des ensembles.

retrouverons dans la décoration qu'ils exécutèrent pour les hôtels de leurs protecteurs ou pour la partie de la cathédrale qui fut reprise à cette époque ces qualités où avaient excellé les maîtres de Gaillon. Mais aussi bien ici qu'à Gaillon, ce sont encore de purs modèles d'ornements que nous voyons introduits chez nous par ces derniers groupes d'envahisseurs.

Conclusion.

En étudiant soigneusement dans ses diverses manifestations, soit avant, soit après 1495, le mouvement italianisant, nous avons marqué aussi nettement qu'il nous a été possible la part prise en fait par les Italiens dans les différentes entreprises artistiques de la fin du XV^e^ siècle et surtout du commencement du XVI^e^, et l'on ne nous accusera pas d'avoir rien dissimulé.

Cette étude de détail nous a permis d'abord de fixer la date même de l'ensemble de ces apports étrangers. Assez rares et isolés jusqu'en 1495, ils n'ont pu, avant cette date, avoir une influence efficace, quoi qu'on en dise lorsqu'on regarde les choses de trop haut et qu'on n'établit pas une distinction suffisante entre les différentes générations d'artistes. De plus, le caractère même des principales œuvres que nous avons rencontrées chez nous avant 1495, celles de Laurana par exemple, n'était pas pour orienter l'art français dans le sens où nous avons constaté justement qu'il se dirigeait.

Nous avons vu après 1495 les apports étrangers se multiplier ; encore tous ceux vraiment importants et significatifs que nous avons pu saisir et contrôler par nous-même sont-ils datés des environs de 1507.

Nous avons reconnu que ces œuvres importées ou fabriquées sur place n'étaient pour la plupart que des morceaux décoratifs. C'est comme tels qu'on les imita, et les pastiches qui résultèrent de cette imitation vinrent simplement se plaquer sur des monuments dont l'essentiel, structure architecturale ou style des figures principales, restait purement français. C'était comme une broderie, un agrément, un accompagnement sans influence profonde sur l'esprit des architectes ou des imagiers. Après les grands ateliers de Gaillon, de Tours et de Paris, aux environs de la mort de Michel Colombe et de celle de Louis XII, nous avons vu se former quelques ateliers secondaires où se mêlent Français et Italiens, et où se continue l'enseignement des premiers maîtres ultramontains, les Pacherot et les Jérôme de Fiesole. Nous pourrions voir aussi se constituer dès la fin de la carrière de Michel Colombe, et principalement en Touraine, autour mais en dehors du maître, des écoles françaises de sculpture décorative à l'italienne, dont les *François*, architectes et décorateurs, de deux générations plus jeunes que Michel Colombe, sont les plus

illustres représentants. C'est là le résultat immédiat, le plus clair, le plus tangible, le plus réel de l'influence italienne telle qu'elle s'exerce chez nous après les guerres d'Italie. « En France au XVI^e siècle, comme en Italie au XV^e, écrit M. Marcel Reymond[1], la Renaissance ne se manifeste que dans les formes décoratives, respectant les formes traditionnelles de l'architecture et n'exerçant qu'une très faible action sur l'art des peintres et sculpteurs. » Ce n'est pas ici le lieu d'examiner cette opinion en ce qui concerne l'Italie ; mais pour la France elle est en grande partie exacte, sinon pour tout le XVI^e siècle, ce qui serait très exagéré, au moins pour les dix ou quinze premières années de ce siècle.

Nous avons rencontré cependant des œuvres de grande sculpture importées ou exécutées sur place pendant cette période de 1495 à 1512. Nous nous sommes même attaché à en remettre en lumière quelques-unes trop oubliées ou méconnues d'ordinaire ; mais nous nous sommes efforcé surtout de définir exactement l'esprit et le style qui s'y manifestent. On ne saurait, bien entendu, rechercher une influence possible de ces œuvres sur des monuments tels que le sépulcre de Solesmes, qui sont certainement antérieurs ; mais on pourrait au moins y chercher un certain parallélisme dans l'esprit et les qualités d'exécution qui nous révélerait une origine commune. Or le rapprochement de ces œuvres avec les nôtres nous a mis à même de constater la divergence absolue des deux arts. Ces œuvres italiennes, aussi bien celles où apparaît un réalisme violent, brutal, dramatique, que celles qui tendent vers la convention, l'abstraction et la manière, diffèrent autant qu'il est possible des œuvres françaises du même temps ; et il nous paraît évident, par cette comparaison, qu'aucun des éléments qui s'étaient développés en Italie, dans la deuxième moitié du XV^e siècle, qui allaient s'y épanouir au XVI^e : mise en scène compliquée, recherche de l'effet, exagération de l'expression, conventions empruntées à l'antiquité, n'avait pu pénétrer encore même de façon occulte dans l'art français et concourir à la formation de l'art de l'école de la Loire.

On a dit de Michel Colombe[2], qu'il se rapprochait de l'art italien « par sa recherche de la gravité, de la noblesse, du grand style ». Or, lorsqu'on compare un Mortorio quelconque de Mazzoni et le sépulcre de Solesmes, très analogue par son esprit aux œuvres de Michel Colombe, s'il n'est pas de lui, on se demande vraiment de quel côté se trouve la gravité et la noblesse. On peut se demander aussi si le maître de Solesmes avait besoin

1. *Sculpture florentine*, III, 54.
2. Müntz, *Ren. Ch. VIII*, p. 532.

d'aller emprunter à l'Italie les qualités qu'il héritait naturellement de son prédécesseur, l'imagier Gilles de la Sonnette, qui, en 1453, avait sculpté le tombeau de Tonnerre, qualités nobles et graves, que n'eût certes pas pu lui donner l'imitation des violences et des contorsions d'un Laurana, d'un Mazzoni ou d'un Caradosso.

On objectera peut-être qu'il y avait autre chose dans l'art italien que ce qui fait même la force et l'originalité de Mazzoni. Mais on raisonne trop facilement comme si nos imagiers de la fin du xv^e^ siècle avaient pu entrer en contact direct avec *tous* les chefs-d'œuvres de l'art du quattrocento italien. Il faut bien nous rendre compte des conditions de la production de l'œuvre d'art à l'époque où nous sommes placés. Quelques artistes, comme Perréal, peuvent être des curieux et des érudits, des gens de cour qui voyagent et voient beaucoup ; ce sont eux que nous verrons donner des idées, fournir des thèmes, et ces idées ou ces thèmes sortiront parfois de la tradition. Mais les exécutants, les imagiers, Colombe lui-même, resteront de bons ouvriers travaillant modestement selon les principes traditionnels, attachés aux habitudes héritées du passé et fidèles à leur propre tempérament.

On parle souvent des voyages d'artistes, des tours de France : nous n'avons la preuve certaine de rien de semblable pour aucun des artistes dont nous allons nous occuper. Nous avons essayé de définir exactement ce qui avait pu arriver à leur portée de l'art italien, et ce sont les faits eux-mêmes qui nous ont montré le rôle prépondérant qu'avaient joué dans l'invasion italienne Laurana d'une part, Mazzoni de l'autre. Il nous paraîtrait infiniment hasardé de faire reposer toute l'évolution de notre art français à la fin du xv^e^ siècle sur l'influence impondérable et insaisissable de monuments qu'il serait certainement facile de trouver dans l'art italien, mais que nos maîtres français n'ont sans doute pas connus.

Ceux-ci n'attendaient certainement pas après les leçons des réalistes italiens pour apprendre à voir la nature et à la copier. Ils avaient depuis longtemps reçu directement les principes naturalistes venus du Nord et se les étaient assimilés, les transformant à leur usage ; ils étaient même, nous l'avons vu, en train d'en rejeter l'excès, ils revenaient doucement à un réalisme mitigé, à un art plus délicat et comme teinté d'idéalisme, soit par une réaction contre les partis extrêmes de l'art du xv^e^ siècle, soit par une réapparition progressive, dans un milieu spécial, de certaines qualités profondes qui avaient jadis déjà fleuri chez nous et n'avaient même jamais disparu.

Mais il n'y avait pas que du réalisme chez les Italiens envahisseurs, chez Mazzoni ou chez Antoine Juste. On aperçoit chez eux tous, joint au senti-

ment de la vie extérieure et au besoin d'étalage des formes corporelles, un amour extrême pour le dramatique et pour l'outrance de l'expression. Nous avons noté dans quelques morceaux caractéristiques les attitudes violentes et contournées, les gestes tendus et forcés, les bouches tordues, les draperies habiles mais tourmentées et aussi les emprunts faits à l'antiquité, les formules vides, les types conventionnels et vagues, les costumes indécis et soi-disant éternels qui seront plus tard les signes distinctifs du classicisme académique.

Tous ces caractères si opposés à ceux de l'art gothique français du XV^e^ siècle finissant vont passer dans l'art français dit *de la Renaissance*; mais ce ne sera certainement pas chez Michel Colombe, ce ne sera pas non plus, ou de façon à peine sensible, chez ses successeurs immédiats, ce ne sera ni chez les maîtres du Bourbonnais, ni chez les premiers artistes de l'école troyenne en Champagne. Même entourés, envahis par la décoration italienne qui se propage assez rapidement, au moins sur la Loire, tous ceux-ci garderont presque intact leur art simple, calme et tempéré, suite logique de l'art français. C'est seulement avec la génération suivante que la transformation, opérée grâce à l'introduction du ferment italien, éclatera au grand jour, nette et décisive, vers 1530-1540, avec un Marchand d'Orléans, ou un Jullyot de Troyes. Ceux-là auront vu dès leur jeunesse les succès des premiers maîtres arrivés après les guerres d'Italie : leur formation en aura été profondément altérée; ils seront tout portés à adopter et à propager les doctrines nouvelles. Bientôt, du reste, des ultramontains, appelés, en foule cette fois, par François I^er^, viendront constituer l'école de Fontainebleau, et l'art véritablement français n'aura plus qu'à disparaître. L'école de la Loire en particulier, si florissante au début du siècle, lorsqu'elle n'était que française, subira le sort commun.

CHAPITRE VII

CONTINUITÉ DE L'INFLUENCE FLAMANDE AVANT ET APRÈS 1495

L'influence flamande à côté de l'influence italienne. — Différence de nature.
La cour de Bourgogne, foyer d'influence flamande. — Les rois de France. — Le roi René.
Artistes flamands appelés en France.
Œuvres flamandes importées : peintures, miniatures, gravures.

D'ordinaire, quand on étudie l'art français de la fin du xv^e^ et du commencement du xvi^e^ siècle, si l'on cherche les influences que cet art a pu subir du dehors, on regarde avec obstination du côté de l'Italie. L'évidence du mouvement qui entraîne, à un certain moment, amateurs et artistes vers les modes italiennes, mouvement que nous venons d'essayer de définir dans sa portée, et de délimiter aussi exactement que possible dans le temps, empêche de constater les actions différentes et souvent divergentes qui s'exercent au même moment sur notre art français ; ou bien, si on les constate, on passe rapidement et on omet d'en tenir compte lorsqu'on établit le bilan général de l'époque.

Or, notre but ici est de rechercher à l'aide de quels éléments s'est constituée notre école de la Loire, et comment a pu se former le talent d'un Michel Colombe : après avoir étudié les antécédents français de cette école, après avoir vu comment l'apport, si considérable soit-il, des Italiens la côtoie longtemps sans la pénétrer, nous ne voudrions pas omettre d'examiner aussi ce qu'elle put recevoir des Flamands. Nous allons constater en effet que dans cette deuxième moitié du xv^e^ siècle où s'élabore l'école nouvelle, où grandit Michel Colombe, l'influence flamande est encore beaucoup plus importante, beaucoup plus générale surtout qu'on ne le croit d'ordinaire [1]. Même

1. M. l'abbé Bossebœuf, dans son livre sur *Amboise*, où bien des questions sont abordées en dehors de l'objet même de la monographie, consacre à l'influence flamande un chapitre très honorable qui précède celui sur l'influence italienne (p. 276-282). Mais, s'il a bien noté le double courant, s'il a même essayé de caractériser le génie de l'art flamand et écrit un résumé de son histoire, il tourne un peu court en arrivant à la démonstration : il cite quelques noms, quelques dates et pas une œuvre.

après 1495, dans le temps où s'accentue, nous avons dit dans quel sens, le mouvement italianisant, l'influence flamande continuera à se faire sentir et à laisser des traces profondes dans l'art français.

M. Müntz, quels que soient son amour pour l'art italien et sa conviction que lui seul put régénérer l'art européen, constate cependant que, « à partir de la seconde moitié du XVe siècle, notre école, jusque là profondément indépendante et originale, subit l'ascendant de l'école flamande d'une part, de l'école italienne d'autre part[1] ». N'avons-nous pas, du reste, ce texte bien curieux de Commines[2] pour établir l'éclectisme de ce Charles VIII que l'on considère surtout comme le promoteur du mouvement italianisant, éclectisme qui continue celui du roi René et prépare celui de François Ier ou d'Henri IV? « Il joignit ensemble, dit l'historien, toutes les belles choses dont on luy faisait feste, en quelque pays qu'elles eussent été vues, fust France, *Italie* ou *Flandres.* »

Pourtant, il convient de noter que ces deux influences constatées par M. Müntz ne sauraient être mises sur le même plan : elles ne sont ni de même date, ni de même nature. En effet elles sont d'abord plutôt successives que simultanées : la démonstration des influences flamandes durant tout le XIVe siècle a été faite depuis longtemps : nous n'avons pas à y revenir, ni même à y insister ici[3]. Après la venue à la cour de France de Beauneveu et de ses compatriotes flamands en plein XIVe siècle, c'était encore d'un apport septentrional qu'était sorti, au début du XVe, l'art puissant de la Bourgogne ; c'était le même mouvement d'art qui avait fait fleurir de la Meuse à la Loire et au Rhône le naturalisme vigoureux des Van Eyck et des Van der Weyden, des Sluter et des Lemoiturier. Nous avons vu au contraire à quelle date l'influence italienne avait commencé à se faire sentir chez nous de façon réellement appréciable.

De plus, ces rapports artistiques de la France avec les provinces flamandes, rapports qui avaient duré pendant tout le moyen âge[4], étaient naturels et logiques, ils fortifiaient l'esprit national, tandis que l'influence italienne, l'introduction d'un art formé d'éléments nouveaux et étrangers, tels que l'imitation de l'antique, allait donner lieu à une révolution tout artificielle et arbitraire : cette influence italienne allait être absolument novatrice, tandis

1. Müntz, *Ren. Ch. VIII*, p. 446.

2. *Mémoires*, éd. de Mlle Dupont, II, 586.

3. Cf. Courajod, *Les origines de la Ren. en France au XIVe et au XVe siècle*, 1888; *La part de la France du Nord dans l'œuvre de la Renaissance*, 1889.

4. Cf. Chan. Dehaisnes, *Histoire de l'art dans la Flandre, l'Artois et le Hainaut avant le XVe siècle*, 1886, passim. — Id., *L'art flamand en France depuis la fin du XIVe siècle jusqu'au commencement du XVIe*, *Réun. des Soc. des B.-A. des dép.*, 1892, p. 75-102.

que l'influence flamande était plutôt conservatrice. Or, nous constaterons jusque vers le temps de François Ier, à côté de la survivance naturelle des traditions nationales, la persistance logique de ces encouragements et, pour ainsi dire, de ces renforts venus des Pays-Bas, et nous aurons à en tenir compte soigneusement, comme de facteurs importants, dans la constitution générale de l'art de la période qui nous occupe[1].

Jusqu'à la mort de Charles le Téméraire, la cour des ducs de Bourgogne avait été, en raison de la réunion politique des provinces de Bourgogne et de Flandre, un foyer d'art flamand très actif, les ducs n'hésitant jamais, même lorsque leurs ateliers dijonnais eurent constitué une véritable école locale, à appeler à leur service leurs sujets de Flandre, à faire venir tel produit de l'industrie flamande dont ils avaient envie ou besoin pour décorer leurs églises et leurs palais. Les seigneurs et les grands officiers de leur cour les imitaient. C'est ainsi que nous verrons dans le cours du xve siècle, après le chancelier *Rolin* qui avait commandé à Jean Van Eyck pour une église d'Autun la fameuse Vierge du Louvre[2], *Hugues de Ternant* et *Michel de Chaugy*, l'un chancelier, l'autre maître d'hôtel des ducs de Bourgogne, doter leurs églises de Ternant (Nièvre) et d'Ambierle (Loire) d'œuvres flamandes importantes. Nous verrons aussi les héritiers de *Jean de Luxembourg*, bâtard de Saint-Pol, chambellan du duc de Bourgogne, commander son tombeau à des ouvriers flamands. Les déplacements de la cour des ducs, les voyages forcés des seigneurs ou des fonctionnaires, favorisaient singulièrement aussi ces relations artistiques.

La cour de France elle-même était en rapports diplomatiques constants avec les provinces flamandes ; ces rapports ne cessèrent pas, bien au contraire, après la mort du Téméraire, et, pour ne citer que celle-là, nous voyons en 1480 une ambassade flamande se rendre en Touraine près du roi Louis XI, qui, pour faire honneur aux ambassadeurs, va au-devant d'eux jusqu'à Châteaurenault[3]. Ces faits sont très simples et très naturels ; mais on insiste tellement d'habitude sur les seules ambassades italiennes qu'il nous a paru nécessaire de les rappeler ici.

De même, on cite toujours, et nous n'avons pas manqué de le mentionner nous-même, l'envahissement des sièges et des bénéfices français par les prélats italiens. Mais il ne faut pas oublier non plus que parmi les membres du

1. L'art flamand va, du reste, lui aussi, se pénétrer peu à peu d'italianisme, et il se confondra parfois en apparence avec son rival victorieux. Plus tard, les pires italianisants seront chez nous des Flamands d'origine.

2. Cf. Karl Voll, *Jean Van Eyck en France*, *Gaz. des B.-A.*, mars 1901.

3. Chalmel, *Hist. de Touraine*, t. II.

clergé français, quelques-uns étaient originaires des provinces de la Meuse ou de l'Escaut. Ainsi, à Tours même, nous rencontrons le nom de *Thomas de Lendas*[1] qui fut de 1471 à 1491 doyen du chapitre de Saint-Martin et qui était issu d'une noble famille de Tournay. En 1481, le trésorier de Saint-Martin était également un Flamand, *Jean Okegham*[2].

S'il s'agit des grands amateurs d'art, des Mécènes du xv^e^ siècle, du roi *René d'Anjou*, par exemple, à côté de la part qu'il prit, ainsi que nous l'avons noté[3], dans la première diffusion de l'art italien, il faut, pour tenir la balance égale, ne pas oublier le goût très prononcé qu'il montra toujours pour les productions de l'art flamand. C'était un véritable éclectique. Ses manuscrits que nous connaissons, ceux à l'illustration desquels il a peut-être collaboré et ceux qu'il collectionna avec passion, sont presque tous des productions d'esprit flamand[4]. Nous savons qu'il commanda des peintures à *Coppin Delf* qui était originaire des Flandres[5], à *Nicolas Froment* qui, bien que né à Avignon, était tout pénétré d'influence flamande. Nous savons enfin qu'il appela à son service l'imagier flamand, *Paul Mosselmann*, sur le rôle duquel nous allons revenir.

Quant aux rois de France Charles VII et Louis XI, ils étaient, avons-nous dit, plus fidèles, inconsciemment sans doute, à la tradition gothique et peu portés vers les nouveautés ultramontaines; il n'y a pas à s'étonner de voir le premier employer, vers le milieu du xv^e^ siècle, en Touraine et en particulier à Chinon, deux peintres flamands, les frères *Conrart* et *Henry de Vulcop*, dont on trouve encore des descendants établis à Bourges au début du xvi^e^ siècle [6], et le second commander sa sépulture, en 1483, à des artistes dont les noms même indiquent l'origine septentrionale : *Laurent Wrine*, *Conrad de Cologne* et *Colin d'Amiens*[7].

En opposition à la liste des artistes italiens qui vinrent en France pendant le cours du xv^e^ siècle et qui y laissèrent des traces plus ou moins importantes de leur passage, on pourrait en dresser une beaucoup plus considérable

1. Nobilleau, *Sépulture des Boucicaut*, p. 74.

2. Grandmaison, *Doc. inédits*, p. 12. M. de Grandmaison a même fait remarquer que la maison de Jean Fouquet se trouvait comprise dans le fief de ce haut dignitaire et que le peintre avait pu par son intermédiaire avoir connaissance d'un certain nombre d'œuvres apportées des Flandres.

3. Lecoy de la Marche, *Le roi René*, passim, et Giry, *ouv. cit.*, p. 3. Cf. plus haut, p. 112.

4. Cf. Bib. nationale, *Livres d'heures du roi René*, fonds lat., 1156 a, 10491, 19332.

5. Cf. Lecoy de la Marche, *Ext. des comptes et mémoriaux du roi René*, p. 170-171.

6. Cf. *Archives art. fr.*, III, 369-372.

7. Cf. *Mém.* de Commines, *éd. de M^lle^ Dupont*, III, 343. — Grandmaison, *Tours archéol.*, 184. — Laborde, *Ren. des arts à la cour de France*, I, p. 610.

de tous les Flamands qui s'établirent chez nous et travaillèrent activement pendant cette période.

Parmi ceux dont nous venons déjà de citer les noms, *Paul Mosselmann* paraît avoir été un des plus considérables. Il prit part à l'exécution de quelques monuments importants, principalement à Bourges, le tombeau de Jean de Berry, à Angers celui du roi René[1]. De plus, nous le voyons pendant près de dix ans tenir une place éminente dans un véritable atelier de sculpteurs flamands établis à Rouen et chargés d'exécuter, pour le chapitre de la cathédrale, la série des stalles du chœur ainsi que la chaire épiscopale[2]. Nous savons comment la direction de cet atelier changea plusieurs fois et comment à plusieurs reprises on dut encore faire appel à des ouvriers flamands tels que *Laurent Isbre*, *Pietrequin Fressel*, *Guillaume Duchastel*, *Hennequin d'Anvers*, et bien d'autres que l'on alla quérir en 1465 à Abbeville, à Montreuil-sur-Mer, à Nivelles-en-Brabant, à l'abbaye de Sercamps, à Hesdin, à Bruxelles, à Tournay, etc. Mosselmann avait exécuté aussi à Rouen pour le même chapitre des sculptures en pierre qui ne nous ont pas été conservées, mais dont nous retrouverons peut-être la trace dans quelques œuvres normandes de la fin du xv^e^ ou du début du xvi^e^ siècle.

Presque partout, du reste, où l'on a pu en France rétablir des listes d'artistes du xv^e^ siècle, nous constatons la présence d'un assez grand nombre de Flamands mêlés aux artistes locaux. A Troyes[3], parmi les imagiers, c'est par exemple *Nicolas Cordonnier dit le Flamand*, *Robert de Tournay* (1444-47), *Hennequin de Louvain* (1460-1472), *Jean le Boucher de Malines* (1463), etc. A Lyon[4], au cours du xv^e^ siècle, sur vingt-quatre peintres étrangers établis dans la ville, on rencontre douze Flamands pour six Italiens. Lyon, ville commerçante et riche, fut de bonne heure, en effet, une sorte de centre d'art cosmopolite. Placée entre Avignon, foyer d'art italien, et Dijon, foyer d'art flamand, cette ville rassemble des gens du nord et des gens du midi; mais nous voyons que ce sont les premiers qui y dominent. Parmi les plus importants, on peut citer *Jean Daret de Tournay* (1459-1476) *Hennequin le Flamand* (1460-1472), *Jean de Hollande* (1492-1516), *Guillaume le Roy* (1493-1525). Dans le cours du xvi^e^ siècle, lorsque l'idée italienne aura définitivement triomphé, on trouvera encore cependant à Lyon une proportion de vingt-

1. De Laborde, *Les Ducs de Bourgogne*, I, cxix. — D^r^ Champeaux, *Les travaux d'art de Jean de Berry*, p. 36 ssq. — Lecoy de la Marche, *Ext. des comptes et mémoriaux du roi René*, p. 57-59.

2. Langlois, *Les stalles de la cathédrale de Rouen*, p. 180-198.

3. Cf. Natalis Rondot, *Les sculpteurs de Troyes au XIV^e^ et au XV^e^ siècle*, *Rev. de l'art français*, 1887, p. 69 et suiv.

4. Id., *Les peintres de Lyon du XIV^e^ au XVIII^e^ siècle*, *Réun. Soc. B.-A. dép.*, 1887.

huit artistes flamands pour treize italiens. Plus au sud, à Carpentras, à Marseille et à Aix, c'est *Étienne Audinet*[1], natif du diocèse de Cambray ; à Montpellier, *Pierre Bracy*, de Bruxelles (1495)[2] ; en Béarn, *Charles de Bruxelles*, et *Henri de Liège*[3], dans les premières années du XVI^e^ siècle.

A Tours même, nous retrouvons *Coppin Delf*, dont nous avons cité les travaux pour le roi René : il est occupé à Saint-Martin en 1482[4] ; vers cette même époque, un des artistes officiels de la ville de Tours était *Lallement, dit le Liégeois*, cité de 1480 à 1498 dans les comptes municipaux pour avoir exécuté des peintures décoratives à l'occasion de plusieurs entrées solennelles de souverains. N'oublions pas aussi que *Jean Clouet*, le premier de la famille, résidait encore à Bruxelles en 1475, et qu'il vint s'établir à Tours vers 1485 ; c'est là que naquit son fils *Jehannet* ou *Janet*[5].

Il faudrait encore citer les noms de quelques peintres qui voyagèrent un peu par toute la France, comme *Jean Joest*[6], qui aida, paraît-il, Nicolas Froment dans l'exécution de son Buisson ardent d'Aix, comme *Henri de Bles* qui avait dessiné d'après nature le rocher du Puy, et à qui l'on voudrait attribuer la fresque des *Arts libéraux* de cette ville. N'est-ce pas, enfin, un artiste flamand resté inconnu qui aurait exécuté le triptyque du Palais de Justice de Paris?

A côté de ces rapports politiques et de ces encouragements officiels que nous avons notés tout d'abord, à côté de la présence de ces artistes installés quelquefois au milieu d'ateliers nombreux et actifs, il faudrait encore signaler l'existence d'une certaine quantité d'œuvres d'art flamand, souvent de premier ordre, apportées sans doute toutes faites de leur pays d'origine et dont l'influence vint s'ajouter à l'autorité des maîtres réellement présents en France. Ainsi, parmi les peintures, sans remonter jusqu'au retable de Broederlam à Dijon ou au Jugement dernier de Van der Weyden à Beaune, on a signalé au Musée d'Avignon[7] une Adoration de l'enfant qui date certainement du dernier quart du XV^e^ siècle et qui est tout à fait dans la manière de Gérard David.

Les *manuscrits* importés de Flandre sont innombrables et peuplent nos bibliothèques. Nous avons rappelé déjà ceux du roi René. Louis XII

1. Cf. D^r^ Barthélemy, *Bull. archéol. du com. des trav. hist.*, 1885, p. 443 et suiv.
2. M^is^ de Laborde, *Ducs de Bourgogne*, II, *Introd.*, p. LXXXI.
3. Cf. Paul Raymond, *Les artistes en Béarn avant le XVIII^e^ siècle.*
4. Giraudet, *Art. tourang.*, p. 118, et Lambron de Lignim, *Mém. Soc. archéol. Touraine*, IX (1857), p. 17.
5. Cf. Giraudet, *Art. tourang.*, p. 240. — Grandmaison, *Doc. inédits*, p. 39 et 60.
6. Edg. Baes, *Ann. Soc. archéol.*, Bruxelles, 1899, p. 377-431.
7. Cf. Edg. Baes, *ouv. cit.*, p. 385.

lui-même, le protecteur avéré de l'art italien, ne se fera pas faute d'acquérir des manuscrits flamands, et dans le nombre, à la mort de Louis de Bruges, seigneur de la Gruthuyse, le célèbre *Boèce* de la Bibliothèque nationale[1]. Ces manuscrits flamands durent être certainement aussi très répandus en Touraine. Nous en rencontrons plusieurs à la bibliothèque de Tours, provenant de Marmoutier ou d'ailleurs : l'un des plus significatifs est celui de *Saint-Florentin d'Amboise* dont les grisailles nous offrent dans leurs personnages décharnés, aux draperies cassées, à plis multiples, certains types très caractéristiques du style flamand[2].

A côté des tableaux et des miniatures, les gravures flamandes, allemandes ou néerlandaises[3] qui participaient toutes, quelle que fût leur origine particulière, du même style gothique, s'étaient répandues dès le milieu du xv^e^ siècle avec les premiers livres imprimés, le *Speculum humanae salvationis*, l'*Ars moriendi*, les *Bibles des pauvres*, devançant de beaucoup les estampes mythologiques de Mantegna qui ne datent que de la fin du xv^e^ siècle. On constate que l'influence de ces premiers maîtres septentrionaux, comme celui qu'on appelle le *maître de 1466* ou comme Martin Schœngauer, fut assez active et durable. On les imita jusqu'en Italie et l'on voit paraître en France, dans les premières années du xvi^e^ siècle, des livres d'heures comme ceux publiés par *Simon Vostre* et par *Hardouin*, qui « poussent le zèle de l'imitation jusqu'au plagiat »[4].

Tous ces monuments d'un art très goûté répandaient chez nous, non seulement des modèles pour les miniaturistes, mais des sujets, des thèmes iconographiques pour les imagiers. Ils y maintenaient en tous cas les habitudes de style traditionnel en même temps que le goût de l'art gothique et septentrional. Ils luttaient contre l'envahissement commençant des produits italiens.

Enfin les œuvres de sculpture elles-mêmes qui voyageaient beaucoup plus qu'on ne serait tenté de se le figurer fournissaient des modèles directs à l'inspiration de nos artistes. Nous voudrions étudier maintenant ici les principales de ces œuvres qui sont parvenues jusqu'à nous. Nous examinerons ensuite celles qui furent exécutées en France avec la collaboration d'artistes flamands ou sous leur influence immédiate.

1. Cf. *Gaz. B.-A.*, 1891, I, 362.

2. N° 219. Cf. G. Collon, *Catalogue des Manuscrits de la bibliothèque de Tours*, et abbé Bossebœuf, *Amboise*, p. 370-374, avec plusieurs miniatures reproduites au cours du volume.

3. Müntz, *Ren. Ch. VIII*, p. 402-404. — Duplessis, *Merveilles de la gravure* (1869). — H. Delaborde, *La Gravure*, p. 26-36.

4. H. Delaborde, *ouv. cit.*, p. 91.

I. — MONUMENTS DE SCULPTURE FLAMANDE IMPORTÉS EN FRANCE

Les dalles funéraires en pierre de la Meuse.
Les dinanderies, les lutrins.
Les retables en bois sculptés des ateliers de Bruxelles et d'Anvers : Ternant, Ambierle, Saint-Galmier. — Dans la région de la Loire. — Dans les provinces du Nord et de l'Est.
Persistance du goût pour l'art et les artistes flamands après 1495.
Pénétration flamande en Italie.

Depuis le XIV^e^ siècle, on avait exporté les marbres de la Meuse en quantité considérable de leur pays d'origine où s'était développée une véritable industrie funéraire. Les dalles gravées ou sculptées en « *pierre bleue* » étaient expédiées toutes travaillées, parfois avec leurs inscriptions complètes, sauf le nom ou la date de mort du personnage. On en trouve encore en abondance, surtout dans nos provinces du Nord : à *Amiens*, à *Douai*, à *Arras*, à *Corbie*, à *Saint-Omer*. L'exportation des matériaux flamands continuera du reste pendant tout le XV^e^ et le XVI^e^ siècle, et même dans les tombeaux tels que celui de François II de Bretagne à Nantes[1], celui des Poncher à Paris[2], ou celui de Jean de Salazar à Sens[3], le marbre noir proviendra toujours des Flandres.

Dans la seconde moitié du XV^e^ siècle, nous noterons particulièrement, à *Ailly-sur-Noye*, le tombeau de Jean de Luxembourg, bâtard de Saint-Pol († 1466), qui, sans être une œuvre d'art de très grande valeur, est des plus caractéristiques comme produit de cette industrie. On y sent même un peu la formule et la facture rapide. Il est en pierre noire et présente sur la dalle supérieure les effigies en demi-relief du chevalier et de sa femme, malheureusement très mutilées. Sur trois côtés du sarcophage des arcatures très sommairement décorées renferment onze figures de pleurants dont l'exécution est assez lourde et vulgaire.

Ces derniers présentent des analogies frappantes avec certains fragments de sculpture qui se trouvent à Dijon ou aux environs et dont l'un sert aujourd'hui de devant d'autel dans une chapelle de l'église Notre-Dame[4]. Ils proviennent d'un tombeau dont l'identité n'a pu être encore déterminée, mais leurs figures assez sommaires de pleurants encapuchonnés, la décoration des niches identiques à celle d'Ailly-sur-Noye, la matière qui l'est également,

1. Cf. lettre de Perréal, analysée plus loin, chap. IX.
2. Cf. plus loin, chap. XI, le marché passé par Guillaume Chaleveau.
3. Cf. Montaiglon, *Antiquités de la ville de Sens*, *Gaz. B.-A.*, 1880, II, 237, et plus loin, chap. XII ; Montaiglon suppose même que bien des parties du tombeau arrivèrent toutes taillées des Flandres.
4. L'autre a été transporté dans ce siècle-ci dans une chapelle des environs, à *l'Étang-sous-Vergy*.

prouvent que nous devons avoir affaire là aussi à quelque spécimen de l'industrie flamande importé dans la deuxième moitié du xv^e^ siècle.

D'autres produits s'exportaient encore des Flandres : tels par exemple les objets d'art industriel connus sous le nom de *dinanderies*, dont la première fabrique tout au moins fut établie dans la vallée de la Meuse et que l'on imita bientôt dans nombre d'autres ateliers ; nous savons qu'à *Tours* même, Jean Sylvestre, doyen du chapitre de la cathédrale vers le milieu du xv^e^ siècle, avait fait don à l'église d'un superbe lutrin représentant un aigle de bronze qui pesait 750 livres et avait été exécuté par *Lambert Hardouin de Liège*[1]. L'œuvre a disparu en 1562 ; mais il est facile de nous rendre compte de ce qu'elle pouvait être par les lutrins de même époque que nous trouvons encore en Belgique, celui par exemple de l'église Saint-Martin de *Hal*, moulé au Musée de Bruxelles[2], ou par ceux qui durent être apportés des Flandres en France vers la même époque, celui qui se voit dans la chapelle de l'hôtel de Cluny, ceux de Honfleur, de Rosnay (Aube)[3], et bien d'autres.

Mais il convient d'attacher plus d'importance encore aux productions des ateliers d'imagerie de Bruxelles et d'Anvers, les statuettes, bas-reliefs et retables en bois sculpté, peint et doré, dont la période de fabrication la plus active se place précisément à l'époque que nous étudions[4]. Il serait assez intéressant d'énumérer simplement ici les spécimens qui peuvent s'en trouver en France et dont quelques-uns sont pour l'historien de cet art flamand ou brabançon des pièces capitales. La difficulté que nous rencontrons dans cette tâche vient non seulement du nombre de ces objets, mais aussi de leur caractère essentiellement portatif, du goût que la curiosité de notre temps a témoigné pour eux, et de l'incertitude où nous sommes souvent, en les trouvant dans telle collection ou tel musée, de la date exacte de leur arrivée en France. Un grand nombre de monuments cependant, conservés dans de petites églises depuis des siècles, portant quelquefois les armes ou même les portraits de leurs donateurs peuvent nous inspirer toute confiance. Ce sont ceux-là surtout que nous nous attacherons à signaler ici.

Mentionnons d'abord, seulement pour mémoire, les deux *retables des ducs de Bourgogne*, apportés en 1391 de Termonde à *Dijon*, sculptés par Jacques de Baerz et peints par Melchior Broederlam : ils forment comme notre tête de série. Viennent ensuite les retables commandés par les grands officiers de la

1. Cf. Grandmaison, *Tours archéologique*, p. 143. Le même personnage est appelé ailleurs *Jehan Sauvestre*. Cf. Grandmaison, *Doc. inéd.*, p. 252.

2. Musées royaux des arts décoratifs et industriels. Moulage n° 318.

3. *Exp. rétrospect. art franç.*, 1900, n° 348.

4. Cf. Destrée, *Études sur la sc. brabançonne*, *Ann. Soc. archéol. Bruxelles*, 1894-95.

cour de Bourgogne dont nous parlions tout à l'heure, Hugues de Ternant et Michel de Chaugy. Le premier en fit exécuter deux pour l'église de *Ternant* où on les voit encore[1] : l'un offre comme scène centrale le Crucifiement, l'autre la mort de la Vierge. M. Destrée, qui les a étudiés dans son travail sur la *Sculpture brabançonne*, voudrait les reculer jusque vers 1430-1440.

Ambierle. — Retable flamand. (Bois peint et doré.)

Cela nous paraît peut-être un peu exagéré étant donné le caractère déjà compliqué de leurs représentations et leur style très voisin de celui qui devint courant vers 1460.

Le retable d'*Ambierle*[2], qui portait paraît-il autrefois la date de 1466, fut légué à l'église en 1476 par le testament de Michel de Chaugy. C'est le plus célèbre des morceaux d'art flamand importés en France. Il n'est cependant pas d'une valeur d'art très exceptionnelle : c'est simplement un bon type de la production des ateliers bruxellois de l'époque, très important d'ailleurs pour

1. Ph. de Chennevières, *Essai sur l'hist. de la peinture française*, p. 24-26. — Ernest Parent, *Le château de Ternant historique et archéologique*, Paris, 1880. — Destrée, *ouv. cit.*, 1900, p. 276-278.

2. Jeannez, *Le retable de la Passion de l'église d'Ambierle-en-Roannais*, *Gaz. archéol.*, 1886, p. 221.

l'influence probable qu'il exerça autour de lui. La sculpture en est lourde et d'une vulgarité que relève seulement par endroits l'allure dramatique des compositions; celles-ci représentent diverses scènes de la Passion avec le Crucifiement au centre. Quant à l'attribution des peintures des volets à Rogier Van der Weyden, elle nous paraît extrêmement hasardée. Les revers de ces volets offrent plusieurs représentations de statues en grisaille, une sainte Anne, une sainte Catherine, une sainte Marguerite, qui, soit pour l'iconographie, soit pour le style, sont intéressantes à rapprocher de quelques œuvres sculptées en France à cette époque.

Plus au sud, vers le Plateau Central, nous trouvons à l'église d'*Aigueperse*, une Lamentation sur le corps du Christ, qui, bien que d'une date un peu plus avancée, est certainement encore un morceau flamand. A *Brioude*[1], un saint Christophe de même origine provient d'une chapelle fondée en 1505 par Guillaume de Rambert en l'honneur de saint Christophe et de sainte Madeleine. Enfin, et le rapprochement avec la charmante petite Vierge française qui fait l'ornement de l'église[2] est assez caractéristique, à *Saint-Galmier*, il faut noter la présence d'un petit retable flamand complet. Il est moins important que ceux que nous avons mentionnés tout à l'heure; mais il procède exactement du même art avec ses trois statues de la Vierge, de sainte Catherine et de sainte Barbe, peintes et dorées sur un enduit crayeux, selon l'habitude flamande, ses dais d'architecture compliquée, sa frise ajourée, à la base des statues, ses panneaux peints dont les personnages offrent des types très vigoureux, un peu vulgaires; ils représentent le Mariage de la Vierge et la Nativité, et à l'extérieur saint Jean et saint Guillaume.

En nous rapprochant de la région de la Loire proprement dite, nous trouvons encore à *Bourges*, au Musée, plusieurs bois flamands, dont une Mater Misericordiæ de type très connu ; au château de *Meillant*, un grand retable d'autel en bois qui paraît appartenir à l'école d'Anvers, ainsi que divers autres morceaux de même nature ; au château de *Brissac*, en Anjou, une Annonciation qui reproduit trait pour trait un morceau cité par M. Destrée comme travail typique des ateliers brabançons du dernier tiers du xv^e^ siècle ; au Musée de la Reine Bérengère, au *Mans*, toute une série de morceaux d'école, de même au Musée de *Château-Gontier*, avec en plus, ici, une sainte Marthe ou sainte Marguerite[3], qui est un morceau charmant et assez exceptionnel; au Musée de *Vendôme*, plusieurs petits groupes dont une sainte Anne assise en face de la Vierge et de l'enfant.

1. Communicat. de M. de Rochemonteix, *Bull. Soc. Antiq. de France*, 20 avril 1899.
2. Cf. plus loin, chap. XII.
3. *Catal. Exp. rétrosp.*, 1900, n° 3098.

Dans certains châteaux de Touraine, nous avons noté quelques morceaux dont le caractère ne laisse aucun doute sur l'origine lointaine : à *Azay-le-Rideau*[1], à *Chaumont*, à *Valmer*[2]. à *Ternay*[3]. Enfin à *Tours* même nous rencontrons au Musée de la Société archéologique une petite statuette de sainte de valeur médiocre, très caractéristique toutefois, avec son type familier, son costume et sa coiffure compliquée[4]. Mais à quelle époque exacte ces œuvres, dont l'origine flamande est évidente, ont-elles été apportées dans

Thenay. — Retable flamand. (Bois peint et doré.)

le pays? Ont-elles une provenance réellement historique, ou sont-ce de simples objets de curiosité comme on en trouve tant dans les collections privées? C'est ce qu'il est souvent assez difficile de savoir.

Nous aurions plus de confiance dans l'origine ancienne d'un petit retable très caractérisé et très complet qui se trouve dans l'église de *Thenay*, sur les confins de la Touraine et du Blaisois. Il figura jadis à une exposition de Tours en 1881 et, bien qu'il soit passé en 1900 dans l'exposition rétrospective de l'*Art français*[5], il appartient à n'en pas douter à l'école d'Anvers. La

1. Dans l'oratoire, une Adoration des bergers en bois peint et doré.
2. Un grand retable à huit compartiments représentant des scènes de l'enfance du Christ.
3. Une sainte Anne avec la Vierge et une Pieta.
4. Il existe au *Musée de Cluny* (n° 8713) une statuette flamande de sainte Catherine qui figure au centre d'une petite chapelle portative et qui est non seulement du même style, mais exactement de la même série que la statue de Tours. Bien que son origine ne soit pas indiquée, elle doit avoir au moins passé par des mains françaises, puisque les volets de la chapelle sont fleurdelisés.
5. *Catal.*, n° 4547.

sculpture centrale représente l'Adoration des Mages en bois peint et doré, les volets peints la Nativité et la Présentation au Temple. Les ornements d'un gothique contourné qui se remarquent dans la galerie inférieure, ainsi que le style des personnages, ne nous laissent aucun doute sur l'origine de l'œuvre. C'est avec celui de Saint-Galmier et ceux de Ternant et d'Ambierle un des témoignages les plus sûrs et les plus importants de la pénétration flamande dans le centre de la France, et l'on comprendra que sa présence en pleine région de la Loire lui donne pour nous une certaine importance.

Dans les provinces du nord de la Loire, nous trouverions des spécimens de plus en plus nombreux de cet art spécial, à mesure que nous nous rapprocherions du centre de la fabrication. Mais ils décroîtraient en même temps d'intérêt et de signification, même lorsque leur provenance ancienne peut être établie.

Au Musée de Cluny, outre un très grand nombre de bois de provenance incertaine ou certainement récente, nous signalerons le grand retable flamand [1] qui figura jusqu'en 1861 dans l'église de *Champdeuil* (Seine-et-Marne). Il représente le portement de Croix, la Crucifixion et la Mise au tombeau. Le style en est compliqué, les costumes surchargés, les attitudes mouvementées. Il est assez postérieur du reste au retable d'Ambierle et doit dater au moins des toutes dernières années du XV^e^ siècle. Ceux des églises de *Vétheuil* et de *Maignelay* nous donneraient assez bien au contraire le type des meilleures productions de l'école brabançonne, tandis qu'aux environs de Beauvais, celui de *Marissel*, est d'époque plus tardive, avec ses scènes superposées, et sur la prédelle, sa rangée d'Apôtres en buste [2].

Dans cette même région de l'Oise, à *Liancourt*, à *Clermont*, à *Angicourt*, à *Saintines*, etc., nous avons noté dans les églises ou les presbytères nombre de retables médiocres, mais d'origine évidente, ainsi que des statuettes ou des reliefs isolés provenant de quelque ensemble dispersé, et présentant la disposition caractéristique des personnages étagés et entassés sur un très petit espace. Nulle part nous n'avons mieux senti combien s'étaient répandus ces produits de valeur souvent minime, mais qui sont avec les quelques imitations plus grossières encore, que l'on put en faire, à peu près les seules sculptures gothiques que l'on rencontre dans ces admirables petites églises où s'était épanouie la robuste architecture du XIII^e^ siècle. Il n'y a point ici, nous l'avons remarqué déjà, d'école locale de sculpture florissant pendant la

1. *Catal.*, n° 709.

2. Une statuette de sainte Anne portant la Vierge et l'enfant d'un type courant en Flandre, à *Méru* (Oise), est à noter pour sa simplicité et sa dignité qui la rapprochent des meilleures productions françaises de l'époque.

deuxième moitié du XVe siècle, et c'est cette importation de pacotille qui en tient lieu.

Enfin, en Champagne, indiquons seulement la série des retables déjà signalée par MM. Koechlin et Marquet de Vasselot[1], retables très importants qui n'exercèrent peut-être pas une grande influence immédiate sur les ateliers troyens mais qui n'en sont pas moins caractéristiques de cette pénétration des produits flamands en France, à la fin du XVe et jusque dans les vingt premières années du XVIe siècle. Quelques-uns, les meilleurs, ceux de *Fromentières* (Marne) et de *Coligny* (Aube) sont très intéressants par leur composition mouvementée, vigoureuse et dramatique, ainsi que par les petites scènes très animées que l'on y voit groupées dans l'encadrement architectural de certaines voussures. Nous saisissons là comme les prototypes des sculptures des voussures réelles exécutées en France à la fin du XVe siècle, celles de la cathédrale de Nantes par exemple[2]. En dehors de ces deux pièces capitales, qui appartiennent à la meilleure époque de l'art brabançon, on trouve encore en Champagne soit de cette époque, soit d'une époque plus tardive où la décoration septentrionale se laisse pénétrer et supplanter par le style italien, les retables de *Clérey*, de *Blignicourt*, de *Ricey-Bas*, de *Cernay*, etc.[3].

Parmi les monuments que nous venons de citer et dont la plupart ne sauraient être datés avec certitude, un certain nombre sont vraisemblablement postérieurs à l'année 1500 ou même 1510. Quelques faits précis vont nous confirmer cette persistance chez nous du goût pour l'art et les artistes septentrionaux, ou si l'on veut cette continuation de l'éclectisme des gens du XVe siècle.

En 1520, lors d'une visite du roi François Ier à la Sainte-Baume, le célèbre financier Jacques de Beaune s'adresse à un artiste flamand, *Antoine Rouzen*, pour faire exécuter le retable dont il a l'intention d'embellir l'autel de saint Maximin[4]. Tout de même, en 1522, un personnage de moindre importance, un bourgeois de Tours, maître teinturier de son état, Didier Françoys, voulant faire cadeau à sa paroisse, Saint-Venant, d'un tableau à volets peints, le demande à un Flamand, maître *Émery Franck*, natif d'Anvers, « *demeurant de présent à Tours*[5] ».

1. *Ouv. cit.*, p. 149 et suiv.
2. Cf. plus haut, chap. IV, p. 88-91.
3. Nous laissons de côté bien entendu la masse des productions que l'on pourrait rencontrer dans les pays plus proches encore des ateliers flamands, en Lorraine, en Artois, dans la Flandre française, et dont l'énumération deviendrait fastidieuse.
4. Cf. Lambron de Lignim, *Autel de saint Maximin*, *Mém. Soc. arch. Tour.*, IV, 1855, p. 171-175; E. Rostan, *Études sur l'autel du Corpus Domini dans l'ég. de Saint-Maximin*, *Bull. monum.*, XIV, p. 66. — Spont., *Semblancay*, p. 125.
5. Cf. *Mém. Soc. archéol. Touraine*, t. XXXIII, p. 189.

Nous savons aussi par l'inventaire dressé en 1532, après la mort de Florimond Robertet, l'un des protecteurs les plus décidés de l'art et des artistes italiens, le possesseur du David de Michel-Ange et le propriétaire du château de Bury, construit par Fra Giocondo, que celui-ci entretenait et faisait travailler dans son château un imagier septentrional, *maître Paul de Cologne*[1], « pour faire quantité d'images de saints et de saintes que mon mari et moi, dit la veuve, envoyâmes dans nos terres afin d'y augmenter la dévotion[2] ».

Contentons-nous enfin de rappeler l'atelier flamand de *Brou*, dirigé par *Van Boghem*, qui exécuta de 1513 à 1536 les travaux de l'église et des tombeaux commandés par Marguerite d'Autriche et pour lesquels Conrad Meyt avait remplacé Michel Colombe et ses élèves. C'est évidemment là une œuvre un peu exceptionnelle, tardive et isolée, qui n'eut guère d'influence sur le style général de l'école française. Elle n'en est pas moins intéressante pour nous montrer la vogue persistante de ces imagiers et de ces décorateurs flamands qui avaient inondé de leurs produits la France du xv^e^ siècle, et qui, en exagérant un peu les caractères et les principes de leur art, arrivaient à produire ces œuvres charmantes dans leurs détails, mais surabondantes dans leur ornementation, confuses et compliquées dans leur ensemble, dont nous avons à Brou les spécimens les plus caractéristiques qu'il soit possible de trouver.

Cette expansion si active de l'art flamand, dont nous venons de relever les traces chez nous pendant tout le cours du xv^e^ siècle, ne s'était pas bornée à la France et avait pénétré durant ce temps l'Italie elle-même. Nous ne reviendrons pas sur la démonstration faite par Courajod de la part de l'élément septentrional dans le mouvement initial de la Renaissance au début du xv^e^ siècle[3]. Plus tard, malgré l'admirable et original développement de l'école italienne et de l'école florentine en particulier, on est forcé de constater encore la présence d'œuvres et d'artistes étrangers sur le sol italien, et de reconnaître aussi que, si elle est peu sensible à Florence, leur influence se marque de façon assez notable à Gênes, à Milan, à Venise, à Naples surtout, où se forma un véritable foyer d'art flamand au xv^e^ siècle[4].

On avait vu en Italie et accueilli avec faveur des peintres comme les Rogier Van der Weyden ou les Juste de Gand. Des banquiers italiens, comme les Portinari, avaient commandé à Ugo Van der Goes le retable de Santa Maria Nuova de Florence. Le roi Alphonse I^er^ avait collectionné à Naples les

1. *Mém. Soc. antiquaires, de France,* 3^e^ série, t. X, p. 54.

2. Le texte rappelle même que cet « honnête allemand était si bon homme » qu'on le retint six mois davantage pour sculpter un arbre généalogique décrit par l'inventaire.

3. Courajod, *Les véritables origines de la Renaissance, Gaz. des B.-A., 1890.*

4. Cf. Müntz, *Ren. en Italie,* I, 333.

tableaux flamands[1] et l'on sait également quelle est l'abondance des œuvres flamandes et néerlandaises dans les grandes collections de Gênes[2]. Les manuscrits abondamment répandus contribuaient à propager la même influence : tels le livre d'heures du pape Alexandre VI Borgia (1492-1503) ou le bréviaire Grimani de Venise. Les gravures flamandes avaient également exercé une influence caractéristique dans les œuvres de certains graveurs italiens, telles que les sibylles attribuées à Baccio Baldini[3]. Les tapisseries venues des Flandres enfin avaient servi de modèles aux ateliers établis à Mantoue, à Ferrare, à Florence[4].

On pouvait même voir en Italie des morceaux de sculpture exécutés par les ateliers de Bruxelles et d'Anvers. L'un des plus importants retables qui soient sortis de ces ateliers avait été commandé par une famille piémontaise : nous y voyons figurés en donateurs *Claude de Villa*, et sa femme *Gentine Solaro*[5], et c'est d'Italie qu'il est rentré récemment au Musée de Bruxelles. A Naples, parmi beaucoup d'autres produits de l'art flamand, on peut citer le *Presepe* de l'église *San Giovanni à Carbonara*, dont les figures en bois peint et doré[6] accusent nettement leur origine.

Ces rapports et ces contacts n'agirent guère, sans doute, sur le style des grands maîtres du quattrocento florentin, mais ils purent exercer cependant une influence notable sur certaines écoles moins fortement constituées. A *Naples*, par exemple, une suite de crèches postérieures à celles que nous venons de citer, nous montreraient l'action de la propagande flamande. A *Gênes*, de nombreux reliefs pittoresques représentant saint Georges se rapprochent beaucoup plus de l'art des hauts reliefs flamands avec leurs saillies vigoureuses, leurs détails précis et réalistes, leurs forêts aux arbres trapus que de l'art sobre et élégant du saint Georges de Donatello à Or San Michele[7]. A San Fermo Maggiore de *Vérone*, le tombeau de la famille Brenzoni nous montre des anges porte-lumières de caractère absolument flamand, et nous ne pouvons que mentionner ici les sculptures vénitiennes de Barthélemy Buon ou d'Antonio Rizzo, où le caractère septentrional est également très accusé. De même dans l'école milanaise, les draperies tourmentées d'Omodeo ou des Mantegazza dénotent un rapport évident avec les œuvres flamandes, aussi bien que le réalisme brutal d'un Caradosso.

1. Cf. Müntz, *Ren. Ch. VIII*, p. 426.
2. Cf. C. Benoît, *Rev. de l'art anc. et moderne*, février-avril 1899. — Müntz, *ouv. cit.*, p. 297-9. — Alizeri, *Notizie*, I, 219-225.
3. Delaborde, *La gravure en Italie avant Marc Antoine*, p. 28-29.
4. Müntz, *Hist. de la tapisserie en Italie.*
5. Cf. Destrée, *Ann. Soc. archéol. de Bruxelles*, 1899.
6. Luigi Correra, *Il presepe a Napoli*, *l'Arté*, 1899, p. 325-331.
7. Voir la reproduction de ce bas-relief plus loin, chap. X.

II. — MONUMENTS DE SCULPTURE EXÉCUTÉS EN FRANCE AVEC LA COLLABORATION OU SOUS L'INFLUENCE D'ARTISTES FLAMANDS

La chapelle Saint-Blaise du château d'Amboise. — Décoration intérieure et bas-relief de saint Hubert.
Autres reliefs pittoresques dans la région de la Loire : à Blois, au Plessis-Chivré, à Sainte-Catherine-de-Fierbois.
Le travail du bois : les stalles d'église, œuvres d'ateliers franco-flamands. — Les boiseries décoratives.
Influence générale en dehors de la région de la Loire.
Complication et surcharge de la décoration architecturale.
Complication et luxe exagéré du costume.
Tendance à la composition pittoresque : bas-reliefs normands, sculptures d'Amiens, etc. — Le saint Georges de Michel Colombe et celui du tombeau des cardinaux d'Amboise.
Rapports dans l'iconographie. Thèmes et types communs à l'art flamand et à l'art français.
Conclusion.

Après avoir constaté la vogue dont jouirent chez nous pendant la deuxième moitié du xv^e^ siècle l'art et les artistes flamands, après avoir indiqué la présence en France et spécialement dans la région de la Loire de nombreux monuments dont l'origine flamande ne saurait être mise en doute, nous ne devons pas nous étonner de relever dans l'art de cette époque et en particulier dans celui de la région qui nous intéresse, certaines traces manifestes d'influence flamande.

Chapelle du château d'Amboise.

Ainsi, on a l'habitude de citer comme un spécimen d'art essentiellement français, la petite *chapelle Saint-Blaise*, qui s'élève dans une position charmante, sur le bord de la terrasse du château d'Amboise, et qui faisait partie jadis de l'ensemble des constructions élevées par Charles VIII. Si l'on entend par là que le style de cette chapelle n'a rien d'italien, bien qu'elle ait été exécutée partie avant 1495[1], partie pendant et même après la première expédition d'Italie, on a parfaitement raison. Mais on se trompe si l'on veut affirmer qu'il n'y entre aucun élément étranger à l'art français, notamment dans la partie décorative. M. l'abbé Bossebœuf[2] en a fait très justement la remarque en ce qui concerne en particulier l'intérieur. Il y a là quelque chose d'assez exceptionnel, et d'assez déroutant pour un œil français,

1. D'après M. l'abbé Bossebœuf (*Amboise*, p. 157-165), le gros œuvre aurait été terminé dès 1493.
2. *Ouv. cit.*, p. 161.

un genre de complication et de surcharge que présente bien rarement, surtout dans la région du centre, notre architecture et notre décoration religieuse[1], même pendant la dernière période du style gothique. Si l'on veut en avoir le sentiment très net, il n'y a qu'à comparer ce monument-ci avec la chapelle élevée très peu de temps auparavant, sinon en même temps, par Jacques d'Amboise, abbé de Cluny, dans son hôtel de Paris[2]. Dans celle-ci, également, les divisions de la voûte se multiplient, les corniches, les dais, les culots se couvrent d'une luxuriante décoration de feuillage. Mais cette décoration, large, souple, logiquement appliquée, fait corps avec la construction. L'ensemble est d'une grande tenue, d'un style nerveux et relativement sobre. C'est là, aussi bien dans l'ornementation que dans la construction, le caractère que nous retrouverions presque partout dans l'art purement français de cette époque.

Cliché des Mon. hist.

Amboise. — Intérieur de la chapelle Saint-Blaise.

A Amboise, au contraire, au lieu des doubles niches puissamment ornées qui figuraient sur les parois de la chapelle de Cluny, c'est comme une sorte de frise qui tourne tout autour de la chapelle, c'est une série continue de niches plates qui n'ont sans doute jamais pu recevoir de statues[3], et la galerie ininterrompue qui leur sert de dais, ajourée et compliquée comme une menuiserie,

1. Cf. plus haut, chap. I et II.

2. Cf. du Sommerard, *Notice sur l'autel de Cluny*, en tête du *Catal. du Musée*, p. XII, et Guilhermy, *Itinéraire archéol. de Paris*, p. 353.

3. Très souvent à Bruxelles, à Bruges, etc., les niches sculptées à la fin du XV^e^ siècle sur les façades des Hôtels de Ville durent rester également vides de statues, et lorsque les restaurateurs modernes en ont ajouté, l'effet est déplorable de ces statues entassées et se coudoyant l'une l'autre. — A Cluny, les niches de la chapelle contenaient jadis, paraît-il, de portraits des membres de la famille d'Amboise.

rappelle absolument les couronnements en bois doré de certains retables flamands : au-dessous, sur les parois, des tores ronds remplacent à mi-hauteur les nervures prismatiques habituelles et forment, au lieu des arcs aigus du pur gothique français, des lobes arrondis et des fioritures irrationnelles. Cela ressemble singulièrement à ce que nous voyons dans la décoration de certains jubés flamands, comme celui de Tournay, sur les façades de certains Hôtels de Ville, comme celui de Gand. Le caractère général de cet ornement qui est partout comme plaqué, le caractère aussi des feuillages décoratifs très maigres et presque grêles, nous ramènent invinciblement à l'idée de la décoration gothique, telle qu'elle s'épanouit dans les œuvres brabançonnes et anversoises, ou dans les monuments de Brou, dont l'origine ne saurait faire aucun doute[1].

Rappelons-nous donc ici le mot de Commines que nous citions en commençant ce chapitre. Si Charles VIII s'est montré vraiment éclectique, s'il a su se plaire aussi bien aux choses de Flandre qu'aux choses d'Italie, s'il a employé des artistes flamands ou fait travailler d'après des modèles flamands, c'est bien dans la décoration intérieure de la chapelle Saint-Blaise que nous en trouvons le témoignage, bien que jusqu'ici le style même de l'œuvre soit la seule preuve que nous en puissions invoquer.

La décoration purement ornementale dont nous venons de parler n'est pas seule du reste à démontrer, selon nous, la part de l'art flamand dans cette construction. Le grand linteau sculpté en pierre qui surmonte la double porte de la façade, et dont le sujet principal représente la vision de saint Hubert, nous paraît présenter des caractères aussi probants[2]. Cependant on ne s'est pas contenté de dire ici que l'œuvre était bien française, on a prétendu qu' « il est superflu de chercher longtemps pour trouver l'atelier auquel appartient cet ouvrage remarquable » et qu'il « sort à n'en pas douter de l'école de Michel Colombe[3] ». La nécessité de cette attribution est loin de nous sauter aux yeux. Nous ignorons, il est vrai, quelle fut la première manière de Michel Colombe. Mais ceci est loin de la dernière que nous connaissons bien. Or il

1. La décoration de certaines églises espagnoles du xv^e^ siècle à Barcelone, en particulier, présente des caractères tout à fait identiques. Mais il faut songer que là aussi, c'est l'influence flamande qui prédomine.

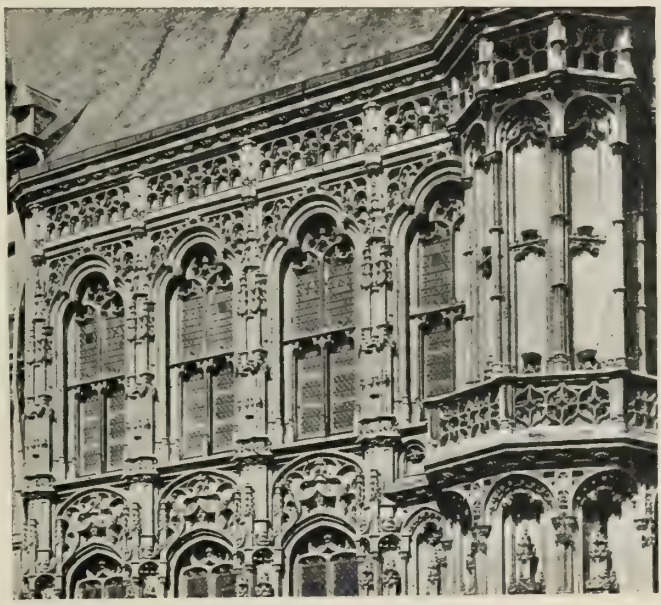
2. Nous avons noté ailleurs la disposition générale de cette façade qui se rattache, ou plutôt se rattachait au type du portail ajouré. (Cf. plus haut, chap. II, p. 43.) Mais remarquons que la présence du linteau sculpté sous la rose est assez exceptionnelle et que nous n'en connaissons pas d'autre exemple dans l'art de la région.

Cet ensemble a malheureusement été très défiguré par l'architecte restaurateur, qui a remplacé par de grandes sculptures de pure fantaisie, une Vierge, un Charles VIII et une Anne de Bretagne, la délicate rosace qui surmontait le linteau et le faisait valoir au lieu de l'écraser.

3. Abbé Bossebœuf, *ouv. cit.*, p. 160.

n'y a que quelques années d'intervalle entre l'achèvement de la chapelle d'Amboise et l'exécution du tombeau de Nantes. Est-ce même à un artiste local qu'il faut attribuer ces sculptures? Il nous paraît difficile de l'affirmer *a priori*. Mais quand bien même cela serait, quand un texte nous révélerait demain le nom de l'imagier, si la main qui exécute est française, tenons pour certain que l'esprit qui dirige est flamand, ou tout au moins que l'auteur travaille sur une donnée flamande.

C'est le caractère même de l'œuvre qui nous en assure [1]. Diverses scènes sont juxtaposées dans ce bas-relief suivant une habitude encore fréquente ; mais il faut en remarquer surtout l'aspect de tableau un peu encombré et manquant d'air, la composition d'un pittoresque voulu, avec des accessoires multiples ingénieusement disposés pour remplir tout le champ. La sculpture très profondément fouillée, presque en ronde bosse pour les personnages principaux, rappelle absolument celle des retables flamands. Tout le paysage conventionnel, avec sa forêt formée de petits arbres en raccourci perchés sur de gros rocs conventionnels, nous paraît un souvenir évident de compositions du même genre, exécutées en bois par les huchiers flamands. Les types sont trapus, les figures un peu lourdes et vulgaires, d'un réalisme minutieux : l'équipement du *saint Hubert* notamment, et le harnachement de son cheval, sont détaillés avec amour; le cerf et les chiens sont d'un modelé vigoureux et précis.



Gand. — Détail de la façade de l'Hôtel de Ville.

A gauche enfin, le *saint Christophe* barbu, les cheveux ceints d'un ruban,

1. Dans une description sommaire, publiée dans le *Bull. de la Soc. archéol. de Tour.* (1882, p. 392), l'abbé Quincarlet remarquait que le bas-relief de la petite chapelle d'Amboise était fouillé avec « un art infini qui rappelle les retables (?) de la cathédrale d'Amiens ». Nous croyons que l'on peut aller plus loin encore, et remonter jusqu'à la source où les sculpteurs amiénois du XVI^e^ siècle, ainsi que notre imagier d'Amboise, puisaient leurs inspirations.

appuyé sur un long bâton, avec un manteau dont un pan flotte au vent derrière lui, la tête brusquement relevée vers l'Enfant Dieu qu'il porte sur ses épaules, nous offre un type que les peintres, les graveurs et les imagiers flamands ont répété à satiété, exactement dans les mêmes formules ; à Anvers surtout, saint Christophe était le patron des mariniers et des porteurs de tourbe ; et l'on y rencontre encore des séries de bois reproduisant le même type avec de plus en plus de fantaisie, d'allure dramatique et cavalière ; le manteau est de plus en plus cassé et voltigeant, la pose de plus en plus contournée, à mesure que l'on avance dans le temps.

Quant au personnage de l'extrême gauche, on le désigne quelquefois comme un *saint Antoine* ; c'est tout simplement le moine ou l'ermite qui, sur la rive du fleuve, de la porte de sa petite chapelle, guide le passager une lanterne ou une clochette en main [1], et ce personnage nous le retrouvons également dans tous les tableaux flamands où cette scène est représentée. Sa chapelle se compose ici d'un petit édicule en forme de dôme, orné de chapiteaux composites, et couronné de petits angelots nus qui tiennent des guirlandes ; c'est l'exemple d'un de ces motifs accessoires à la mode italienne qui s'étaient glissés dans la miniature française avec Jean Fouquet, qui pénètrent en Flandre un peu plus tard avec Quentin Metsys, sans altérer du reste le style fondamental de l'un ou de l'autre artiste. On peut même remarquer que le petit édicule en question est plus proche de la façon dont les Flamands interprètent le style de la renaissance italienne que de la manière un peu plus régulière, même à l'origine, de nos compatriotes.

Lorsqu'on voit du reste la façon presque identique dont certains autres imagiers contemporains ou même postérieurs ont, dans des régions très diverses, interprété l'ensemble de la scène ou chacune des figures prise à part, il faut de toute nécessité supposer l'existence d'un prototype commun, sculpture, peinture ou estampe.

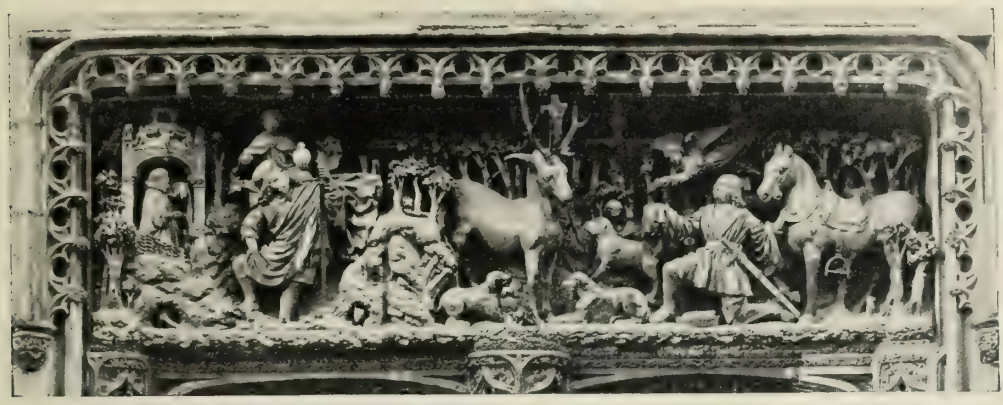
Ainsi, nous étudierons plus loin un saint Christophe de l'église de *Verneuil* qui dérive évidemment de la même source que celui d'Amboise. Pour le saint Hubert, nous le retrouvons dans un bas-relief en pierre blanche de la collection de M. E. Peyre, qui présente les mêmes dispositions pittoresques, les mêmes arbres étagés de façon conventionnelle, la même attitude du personnage principal, modelé en fort relief avec une grande précision [2].

1. Cf. Cahier et Martin, *Caractéristiques des saints dans l'art populaire*, I, p. 449, article *Géant*. Nous ne voyons pas ce qui peut représenter pour l'abbé Bossebœuf, au-dessus de l'oratoire de l'ermite, « la reine de Candie ». Quant au petit animal qui disparaît dans un trou, ce n'est ni le « compagnon de saint Antoine », ni le « rat des champs », c'est un accessoire pittoresque et naturaliste ajouté là par l'artiste pour compléter son tableau.

2. La provenance est du reste incertaine et le bas-relief en assez mauvais état ; certains changements dans le costume dénotent une date un peu plus avancée.

Le caractère gothique s'atténue un peu, mais la composition générale reste la même, avec des partis identiques dans l'attitude du saint, la position du cerf, la façon de rendre la forêt dans quelques bas-reliefs d'une date plus avancée, comme celui de *Bridoré*[1] en Touraine, celui du Musée de *Verdun*, ou celui de *la Chapelle Saint-Luc* en Champagne[2].

Quant au prototype même de la scène, c'est bien dans l'art flamand qu'il faut le chercher. Parmi les dinanderies exposées en 1900 au Petit Palais[3], un petit groupe en bronze représentait le saint en costume de chasseur, l'épée au côté, à genoux devant le cerf miraculeux. Un bas-relief



Cliché Moreau.

Amboise. — Linteau de la chapelle Saint-Blaise. (Pierre.)

flamand en bois à l'église de *Bourg-Achard*[4] en Normandie nous le montre dans une attitude plus voisine encore de celle qu'on lui voit à Amboise. Nous n'en connaissons pas en Belgique de plus proche, si ce n'est celui du jubé de *Walcourt*, un peu postérieur peut-être, mais reproduisant sûrement un type courant dans l'art local[5].

Avons-nous la preuve certaine, par ces différents rapprochements, que le haut relief d'Amboise ait été exécuté par une main flamande ? Non, certes : car si le type original est flamand, il nous paraît bien y avoir ici comme une interprétation ; la rondeur même, on pourrait presque dire la bonhomie de

1. Cf. Paul Lafond, *Réun. des Soc. des B.-A. dép.*, 1897, p. 621-630.

2. Cf. Fichot, *Statistique monumentale de l'Aube*, I, 113.

3. Cf. *Catal. exp. rétrosp.*, 1900, n° 343, appartenant au baron de Schickler. Cet objet avait déjà figuré, en 1878, à *l'exposition des portraits nationaux*, où le Catalogue le donnait pour un Louis XI (?) en prières devant un cerf.

4. Cf. A. Montier, *Normandie pittoresque et monumentale.* Eure, 2e partie, p. 133-139, pl.

5. Deux bois assez différents l'un de l'autre et d'origine très probablement flamande exposés au Petit Palais en 1900 (*Catal.*, n° 3085 et 3105 *bis*) représentaient, dans une forêt du même genre, avec des chiens et des accessoires réalistes de la même vigoureuse minutie, un saint Hubert à cheval se découvrant devant le cerf miraculeux.

l'exécution des figures taillées dans une pierre au grain très fin, semble nous prouver que le sculpteur est un de nos compatriotes, le travail des Flamands étant d'ordinaire un peu plus sec et plus âpre. Mais ce que nous pouvons affirmer en tous cas ici, c'est l'ascendant exercé manifestement par l'art des huchiers flamands sur cet ouvrier ou cet atelier qui travaille à Amboise, à un moment où sans doute Charles VIII a déjà ramené d'Italie son butin, ses parfumeurs, ses tailleurs, et ses faiseurs de « planchers à la mode d'Italie ».

Autres reliefs pittoresques dans la région de la Loire.

Si le relief que nous venons d'examiner est le plus important par sa date à peu près certaine et sa présence dans un château royal, ce n'est pas du reste le seul relief pittoresque que nous rencontrions dans la région de la Loire. On voit à *Amboise* même, sur une maison de la rive droite de la Loire, au *Bout-des-Ponts*, un haut-relief sculpté en pierre, de facture assez sommaire, et d'ailleurs en mauvais état, mais amusant encore par son caractère pittoresque et la justesse de l'observation du geste des personnages : il représente un seigneur à cheval en costume civil très exact, faisant l'aumône à un pauvre. C'est un petit groupe réaliste d'un arrangement ingénieux, et il est dû bien probablement au même atelier franco-flamand que le saint Hubert du château [1].

A *Blois*, dans l'église Saint-Laumer, au-dessus d'un autel du bas côté gauche, un grand bas-relief rectangulaire formant retable, nous présente dans le même champ plusieurs scènes de la vie de sainte Marie l'Égyptienne [2] : c'est saint Jérôme lui apportant des vêtements dans le désert, lui donnant la communion, puis l'ensevelissant à l'aide de son lion. L'exécution en est très inférieure à celle de la sculpture d'Amboise [3]. On y reconnaît cependant certaines habitudes pittoresques, certaines conventions dans le paysage rocheux et boisé qui dénotent la même influence flamande subie par l'imagier local de la fin du XV^e^ siècle [4].

1. Cf. Bossebœuf, *Amboise*, p. 164, fig. C'est peut-être un Saint-Martin, peut-être une simple enseigne de quelque établissement charitable.

2. Ce bas-relief figurait dans l'église abbatiale de Saint-Laumer, où l'on avait une grande vénération pour cette sainte, dont on conservait le crâne parmi les reliques. Déplacé et mutilé à la Révolution, il fut restauré et rétabli sur un autel par les soins de M. de la Saussaye, vers 1850. Une erreur du restaurateur a transformé en saint Jérôme la figure de l'abbé donateur, agenouillé dans un coin devant un prie-Dieu armorié.

3. Il avait de plus été très mutilé, et toutes les têtes sont modernes, ainsi qu'un bon nombre de détails du paysage.

4. Nous pouvons noter encore dans le même genre, au Musée de la Société archéologique à *Tours*, un bas-relief assez médiocre représentant le *martyre de saint Laurent*. Il provient du

En Anjou, dans la chapelle du château du *Plessis-Chivré*, au nord d'Angers, nous avons relevé une petite sculpture qui, pour peu importante qu'elle soit, n'en est pas moins caractéristique comme exemple de composition flamande imitée ou transposée par un artiste français de la fin du xv[e] siècle. C'est un petit bas-relief en pierre, autrefois peint et doré, qui représente la Nativité. Il est conçu tout à fait à la façon d'un petit tableau ou d'une miniature. Le relief en est assez faible, le style purement gothique avec une nuance flamande très prononcée. La Vierge, qui porte une grande robe à plis cassés, est agenouillée devant un enfant minuscule et chétif posé sur un pli de son manteau; un angelot, long vêtu, adore l'enfant de l'autre côté. Par derrière on voit l'âne et le bœuf, avec saint Joseph qui retire son bonnet d'un geste familier aux artistes flamands; vers la gauche, un berger, de silhouette et de physionomie curieusement réalistes. Par-dessus le toit de l'étable, suivant un procédé de composition pittoresque familier aux peintres et miniaturistes, on aperçoit la campagne et la scène, en plus petit, de l'Annonciation aux bergers. La traduction, la transposition paraît là évidente, et l'on pourrait citer maintes peintures ou sculptures flamandes qui reproduisent la même scène de la même façon pittoresque et familière.

Chapelle du Plessis-Chivré. — La Nativité. Bas-relief. (Pierre.)

Il n'en est pas tout à fait de même pour la *Déposition de croix* de *Sainte-Catherine de Fierbois*, qui est cependant une œuvre très importante et très significative. C'est un petit groupe en pierre, finement sculpté, en haut relief ou même en ronde bosse[1], qui faisait partie sans doute de quelque retable aujourd'hui détruit.

prieuré de Saint-Laurent à *Chambray*. (Palustre, *Catal.*, 1871, n° 332. — Manceau, *Mém. Soc. arch. Tour.*, V, p. 112-114.)

1. Il mesure environ 0 m 45 de haut sur 0 m 65 de large. Il est actuellement déposé au presbytère mais il provient sûrement de l'église dont nous avons parlé plus haut et qui date du milieu du xv[e] siècle. Cf. chap. I, p. 12-13.

Au point de vue iconographique, bien qu'il comprenne les mêmes personnages, il diffère notablement des Mises au sépulcre habituelles à l'art français. La Vierge, le saint Jean, les saintes femmes et les deux disciples qui vont ensevelir le Christ y sont disposés sur une sorte de plan incliné dans un groupement pittoresque; la Vierge est assise à terre et le Christ posé en travers sur ses genoux : les autres personnages l'entourent et expriment

Sainte-Catherine de Fierbois. — Déposition de croix. (Pierre.)

leur douleur de diverses façons : c'est une sorte d'arrêt dans le cortège funèbre, une Lamentation sur le corps du Christ plutôt qu'une Mise au Tombeau. Or, c'est déjà là un thème plus familier à l'art flamand ou germanique qu'à l'art français.

L'exécution est très poussée et très minutieuse ; les draperies sont d'une facture particulière à petits plis serrés et creusés profondément; le manteau de la Vierge forme même dans sa chute une série de cassures multipliées et confuses, avec une exagération que ne connaissait ni l'art bourguignon, ni l'art flamand de la belle époque, mais qui va devenir formule courante dans l'art flamand de la fin du xv^{e} siècle et plus encore dans l'art allemand. Le style des figures est extrêmement dur ; l'expression de la douleur va jusqu'à la grimace : de grosses larmes apparentes coulent sur les visages, les attitudes sont violentes et quelque peu forcées.

Pourtant si le caractère de la draperie, si l'aspect général du groupe et sa composition nous font bien songer à certains bois flamands, nous n'en avons jamais rencontré qui soit le prototype direct de cette composition. Le style en est surtout plus sévère, plus tragique que dans la sculpture brabançonne elle-même des environs de 1460-1480, et il a quelque chose en même temps de plus fin, de plus aigu, de plus mouvementé que chez les Bourguignons. C'est dans la peinture flamande, chez un Rogier Van der Weyden par exemple, que nous pourrions trouver des analogues à cette composition dramatique et réaliste avec rudesse. Dans nombre de tableaux du maître ou de ses élèves, nous avons remarqué des arrangements de guimpe, de voile, de costume identiques à ceux des saintes femmes de Sainte-Catherine de Fierbois. Dans l'un même, au Musée de Bruxelles, l'une des saintes Maries relève son manteau pour s'essuyer les yeux avec un geste semblable à celui de la figure que l'on voit à droite dans notre groupe. Très souvent enfin, dans les peintures de cette école [1], nous retrouvons ce procédé des grosses larmes courant comme des perles énormes sur les joues creusées des Vierges douloureuses ; c'est là un détail qui est plutôt du domaine de la peinture, et que l'imagier de Sainte-Catherine de Fierbois a cru pouvoir s'approprier, un peu indûment peut-être.

Cliché Bousrez.

Limeray. — Christ. (Bois.)

Quoi qu'il en soit, ici encore nous pouvons dire que, même si l'exécution en est française, le monument est très profondément pénétré d'esprit flamand ; et que nous sommes sans doute en présence de l'un des morceaux les plus caractéristiques dus à cette influence dont nous recherchons les traces en ce moment. Quant à sa date, elle doit être assez antérieure à celle de la chapelle d'Amboise et pourrait se placer vers 1460, au moment où commence à travailler Michel Colombe. L'œuvre reste, en tous cas, tout à fait en dehors de ce mouvement général d'adoucissement que nous avons noté plus haut.

1. Il y en a aussi quelques exemples, mais assez rares, dans certaines sculptures comme celles du Calvaire de Nivelles, au Louvre. (*Cat. sc. mod.*, n° 219).

Un morceau d'un autre genre nous présente également en Touraine la même note d'art : c'est un crucifix en bois[1] qui provient de l'église Saint-Florentin du château d'*Amboise*, l'église de Louis XI, et se trouve actuellement dans l'église de *Limeray*. Avait-il été apporté directement de Flandre ou exécuté sur place par des artistes flamands? Nous ne saurions le dire. Toujours est-il que la tête douloureuse et tragique, l'anatomie du thorax aux côtes saillantes, les jambes maigres et nerveuses le rapprochent, à n'en pas douter, bien qu'il soit très inférieur, du Christ du Calvaire de *Nivelles-en-Brabant* au Louvre et de tant d'autres Christ décharnés et violemment réalistes de la fin du xv^e^ siècle.

Le travail du bois : les stalles, les boiseries décoratives.

Les nombreux ouvriers flamands établis en France s'étaient fait du *travail du bois* comme une spécialité, de même que, peu de temps après, les Italiens allaient s'en faire une du travail du marbre. Aussi, dans tous les grands travaux de sculpture sur bois, de *hucherie*, entrepris à cette époque, allons-nous pouvoir discerner une part importante d'inspiration flamande. Les produits de ces travaux, en particulier de très nombreuses séries de stalles d'églises, ne sont pourtant pas à proprement parler chez nous des œuvres étrangères. Il y eut le plus souvent collaboration entre nos ouvriers et les Flamands, fusion entre leurs différentes traditions. Souvent même, le type original des œuvres ainsi créées était plus français que flamand.

Ainsi, avant de faire appel aux ouvriers étrangers que nous avons énumérés tout à l'heure pour l'exécution des stalles de Rouen[1], on avait commencé par appeler en 1450 un nommé *Jacques Barbelot*, établi à Bourges et qualifié de « *artifex cathedrarum* ». Rien ne nous autorise à considérer cet artiste comme un Flamand. Mais il mourut en 1451, après avoir donné le patron d'ensemble du travail, et ses dessins furent mis en œuvre par un atelier peuplé d'artistes flamands, parmi lesquels ce *Mosselmann* sur le rôle duquel nous avons déjà insisté, mais où il y avait aussi des Français tels que *Philippot Viart*.

Ce n'est ni à ces ouvriers flamands, ni même à ce Barbelot que revient l'honneur d'avoir créé le type des stalles que nous allons voir si répandu en France dans la seconde moitié du xv^e^ siècle? Le type existait déjà et nous le trouvons à peu près complet dans les quelques très beaux spécimens qui nous ont été conservés de la hucherie franco-flamande de la fin du xiv^e^ et du début du xv^e^ siècle ; les stalles de la chartreuse de *Dijon*, de la *Chaise-Dieu*, de

1. Cf. plus haut, p 228. Langlois, *Les stalles de la cathédrale de Rouen*, p. 180-198. (La partie basse de ces stalles est seule conservée aujourd'hui). — De Champeaux, *Travaux d'art du duc de Berry*, 38-40.

Saint-Benoît-sur-Loire et de *Bard-le-Régulier*. Mais avec les stalles de Rouen, le modèle définitif paraît vraiment constitué. Dès lors, la forme des accoudoirs, des jouées terminales, des appui-bras et des miséricordes, est arrêtée et va se répéter presque invariablement[1]. Le style des sculptures, particulièrement de celles destinées aux miséricordes ou aux parcloses se fixe également : ce sont le plus souvent des figures grotesques ou de petites scènes réalistes.

Ces formules vont être colportées d'un bout à l'autre du pays par les ateliers franco-flamands et reproduites dans des œuvres telles, par exemple, que les deux séries de stalles de la chapelle du *Musée de Cluny*[2] ; celles que l'on rencontre en grand nombre dans l'Ile-de-France : à *Gassicourt*, à *Fontenay-lès-Louvres*, à *Presles*, à *Saint-Sulpice-de-Favières*, à *Saint-Martin-aux-Bois*[3], etc. ; en Champagne, à *Orbais* ; en Normandie, aux *Andelys*[4], à *Bourg-Achard*, à *Routot* ; en Bourgogne, à *Charlieu* ; enfin dans le Midi, à *Albi*, à *Rodez*, à *Villefranche-de-Rouergue*, etc.[5]. Même au milieu de l'invasion italienne, la formule ancienne persistera ; elle se compliquera parfois pour produire les fameuses stalles d'*Amiens* (1508-1522) ou celles de *Brou* ; celles de *Saint-Pol-de-Léon* (1512) et de *Tréguier* sembleront au contraire revenir en arrière jusque vers le XIVe siècle, tant la sculpture en est grossière et atteste la rusticité des ateliers locaux. Cette liste est forcément incomplète, mais elle était destinée seulement à faire voir par quelques exemples la diffusion de ce type des stalles franco-flamandes à travers toute la France. Il convient maintenant d'étudier, avec un peu plus de détail, celles qui se rattachent directement à notre région de la Loire.

Les plus anciennes sont sans doute celles qui proviennent de la chapelle du château de *Châteaudun* et figurent actuellement à l'église de la Madeleine de cette ville. Exécutées aux environs de 1464[6], elles sont de la forme courante, mais très simples, sans sculptures aux accoudoirs, avec des miséricordes décorées de feuillages, de monstres, de figures accroupies ; mais sans aucune

1. Molinier, *Arts industriels*, t. II. *Les meubles*, p. 16-21.

2. Provenance non indiquée.

3. Cf. *Bull. monum.*, XX, 156. — Abbé Barraud, *Notice sur l'église de Saint-Martin-aux-Bois*, Beauvais, 1831.

4. Un des huchiers qui travaillaient à Rouen aux stalles de la cathédrale était originaire des Andelys. C'est un nommé *Nicolas Lechevalier*.

5. Ces deux dernières séries de stalles furent exécutées par un artiste originaire de Bourges, *André Sulpice*, entre 1473 et 1488. (Cf. F. André, *Réun. des Soc. des B.-A. des dép.*, 1896, p. 232-239).

6. Date de l'achèvement de la chapelle de Dunois. (Cf. Coudray, *ouv. cit.*, et plus haut, chap. I, p. 24.)

scène à deux personnages, sans aucune scène grivoise, ainsi qu'il s'en trouve assez fréquemment.

Les stalles de la *Trinité de Vendôme*, au nombre de trente-deux, forment une série bien plus importante et bien plus célèbre. Elles furent exécutées pour l'abbé Louis de Crevent et datent de la fin du xv^e^ siècle. Les dossiers, en partie refaits, sont couverts d'ornements gothiques d'une grande élégance. Les miséricordes sont ornées des sujets les plus variés, sacrés ou profanes, et les plus spirituels d'exécution ; les jouées terminales supportent de véritables sculptures en ronde bosse, dont une Pieta un peu lourde mais qui est bien dans la tradition franco-flamande du xv^e^ siècle.

Noizay. — Fragment des stalles de Fontaines-les-Blanches.

A *Tours* même, on voit dans l'église des *Carmes* deux rangées de neuf stalles assez simples dans lesquelles nous retrouvons les mêmes profils des moulures, des colonnettes, des appui-bras, le même caractère décoratif des feuillages ou des petits personnages accroupis sur les accoudoirs [1].

Mais la série la plus curieuse peut-être que nous connaissions en Touraine est celle qui décorait jadis l'église de l'abbaye cistercienne de *Fontaines-les-Blanches*. Elle comprenait vingt stalles dispersées aujourd'hui [2]. La partie ornementale n'y est pas très compliquée ; mais elle est d'une belle largeur d'exécution, surtout dans les jouées terminales qui sont couronnées par de robustes feuilles frisées. Les miséricordes présentent les divers types de représentations habituelles. Ce sont, outre des feuillages et des animaux, quelques bustes de personnages à longue barbe portant des phylactères : à *Noizay*, un enfant nu avec une grappe de raisin, deux fous frappant sur une cloche, etc. ; à *Pocé*, un autre fou occupé à traire une vache ou plutôt à jouer un mauvais tour à quelque fermière en remplissant son pot d'autre chose que de lait ; c'est tout à fait la plaisanterie septentrionale des lutins et des farfadets cherchant misère

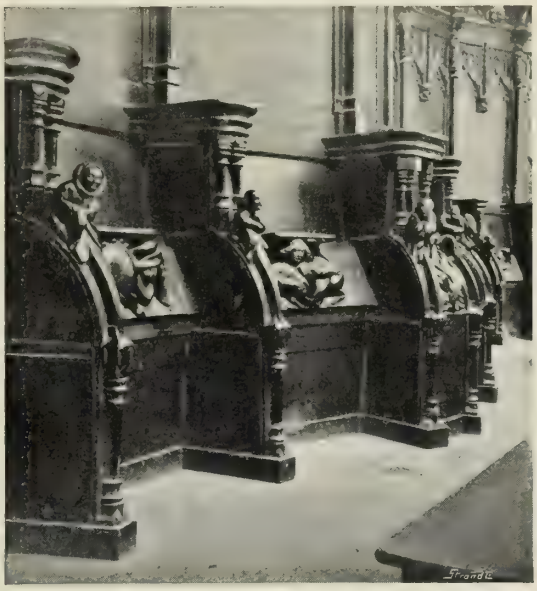
1. L'église Notre-Dame-la-Riche, qui contint tant de merveilles et fut saccagée à la fin du xvi^e^ siècle, montre encore actuellement une série de stalles de ce modèle. Mais la majeure partie en paraît refaite, si même il y a quelques parties anciennes.

2. Il y en a douze à *Noisay*, six à *Pocé*, une à *Limeray*, la vingtième enfin a été brûlée. (Cf. A. Gabeau, *Les œuvres d'art de l'abbaye de Fontaines-les-Blanches*, *Réun. des Soc. des B.-A. des dép.*, 1899.)

au pauvre monde; enfin, sujet curieux entre tous, une représentation de la Mort chevauchant une monture fantastique et portant sur son épaule un cercueil et une longue flèche, sujet de danse macabre où se trahit bien encore l'esprit septentrional.

Tout cela, sans être d'une grande finesse d'exécution, est très vivant d'allure et tout mélangé d'esprit flamand réaliste et familier; et nous retrouvons en même temps ici l'esprit général de la sculpture décorative gothique de la fin du XV^e^ siècle, telle que nous l'avons définie plus haut.

L'abbaye de *Beaulieu-lès-Loches* renfermait aussi une série de stalles qui avaient été mises en place sous l'abbé Hardouin Fumée, nommé en 1494[1]. La plus grande partie s'en trouve encore dans l'église de Beaulieu, le reste a été transporté dans celle de *Saint-Flovier*.



Saumur. — Stalles de l'église Saint-Pierre. (Bois.)

L'église Saint-Pierre de *Saumur* nous en présente d'autres dont nous connaissons les auteurs[2]. Ceux-ci paraissent bien être Français. Ce sont *Pierre Pintard* et *Raoullet Micheau*, et après eux *Philippe Amy*, qui termine l'œuvre en 1475[3]. Ces stalles sont parmi les plus soignées et les plus vigoureuses que nous connaissions : les figurines des accoudoirs sont spirituelles et ingénieusement campées; la sculpture des miséricordes, très robuste, sans finesse exagérée de détail : on y aperçoit des hommes d'armes

1. Le siège abbatial a été sans doute exécuté un peu plus tard que l'ensemble et offre un curieux mélange de la décoration gothique et de celle de la Renaissance. (Cf. Palustre, *Album Exp. rétrosp. Tours*, 1891, p. 45-46, pl. XXIII.)

2. Cf. Cél. Port, *Artistes angevins*, 248. — Palustre, *Ren.*, III, 215.

3. Celui-ci était sinon le père, comme l'a prétendu Palustre, du moins peut-être un parent de l'architecte *André Amy* qui travaillait à Thouars en 1512. Si nous ne répugnions à remplacer une hypothèse gratuite par une autre qui ne le serait guère moins, nous pourrions insinuer que cet André Amy, l'architecte de Thouars, serait bien plutôt le fils de *Denis Amy* (cf. plus haut, chap. I, p. 25, note), maître maçon, habitant l'Ile Bouchard en 1483, et qui construisit à cette date le château de Montpensier. C'est là en tous cas sûrement une famille d'artistes locaux et dont l'activité s'exerçant en Touraine, en Anjou et en Poitou nous montre bien les liens qui unissaient au point de vue artistique ces différentes parties de notre région de la Loire.

combattant, des moines confessant, des monstres figurant vaguement des centaures analogues à certaines sculptures de la maison d'Adam à Angers. Quant aux dossiers, ils sont en grande partie modernes, à part quelques détails ; nous y notons en particulier au fond du chœur un bas-relief qui représente un saint Georges, composition pittoresque à la flamande, qu'il sera intéressant de comparer plus tard avec le saint Georges de Michel Colombe.

Plus bas encore, en descendant la Loire, à la chapelle de l'*Ile-Behuard*, enrichie des dons de Louis XI, on voit seize stalles, un peu plus rustiques, assez proches pourtant de celles de Saumur. Au nord de la Loire, nous en rencontrons encore une série assez simple à *Jarzé*, due sans doute aux libéralités de Jean Bourré [1], une autre à *Château-l'Hermitage* [2], à peu près de même valeur, avec des sujets amusants aux miséricordes, tels qu'une truie filant, un singe monté sur un éléphant, un coq prêchant à des poulets.

La forme même de ce genre de mobilier est tellement consacrée, que l'influence italienne pourra se répandre, la Renaissance triompher, on n'y verra paraître que des modifications légères et très tardives, même dans cette région de la Loire où se propage si rapidement le style décoratif nouveau. A *Saint-Épain*, par exemple, où certaines miséricordes présentent quelques imitations évidentes de plaquettes italiennes, telles que Hercule et le Lion, Déjanire et le Centaure Nessus [3], le dessin essentiel des stalles reste le même. Il ne change que très peu dans les stalles d'*Ussé*, postérieures à 1520 : la forme des sièges et des accoudoirs reste identique ; certaines des miséricordes gardent même encore des sujets très proches de ceux que nous avons signalés tout à l'heure ; tandis que les jouées se décorent de grands médaillons entourés de guirlandes à l'italienne. Il en est presque de même à la collégiale de *Montrésor* ou à l'église Saint-Maurille des *Ponts-de-Cé*, dont les stalles proviennent du prieuré de La Haye-aux-Bonshommes-lès-Angers, et peuvent dater des environs de 1540 [4].

A la fin du siècle même l'on conserve toujours le vieux type traditionnel des stalles gothiques ; la fantaisie et la verve des décorateurs vont seules disparaître devant la banalité des motifs étrangers, c'est le cas pour les stalles

1. Cf. plus haut, chap. I, p. 15-16 et plus loin, chap. VIII.
2. Cf. abbé Charles, *Guide au Mans et dans la Sarthe*, p. 145.
3. Cf. P. Vitry, *Bull. Soc. Antiq. de France*, 1899, p. 280.
4. Pourtant, soit dans les ornements des dossiers et des jouées terminales, soit dans le style même des figures de Sibylles et de prophètes qui ornent les dossiers, des influences italiennes se sont déjà introduites à côté de certains caractères qui feraient penser pour ces bas-reliefs à une exécution purement septentrionale, flamande ou même allemande. Les stalles et leurs différents motifs ont été décrits très minutieusement (Cf. *Le mobilier de l'église du prieuré de La Haye-aux-Bonshommes*, *Revue de l'art chrétien*, 1900, p. 410.) par M. Houdebine, mais nous ne pensons pas avec lui que cet ensemble puisse dater du temps de Louis XII.

de *Notre-Dame de Nantilly* à *Saumur*, c'est le cas pour celles du *Puy-Notre-Dame* [1]. Sur l'une de ces dernières, on voit un bas-relief représentant un saint Georges. Très affadi, très maniéré, avec un panache bizarre sur son casque, il dérive encore cependant très nettement du bas-relief de Saumur.

Mais il faut bien se souvenir que cet art des stalles, dont nous venons de relever des spécimens assez nombreux dans la région de la Loire, n'est pas à proprement parler un art local. Il dut y avoir des ateliers ambulants qui portèrent d'un bout de la France à l'autre les mêmes qualités, les mêmes modèles. Il n'en était pas moins important d'étudier et de définir cette catégorie de monuments, en raison surtout de l'influence flamande très caractérisée que nous avons constatée à leur origine et dont ils nous montrent la persistance, au moment même où se développe un style décoratif fondé sur de nouveaux principes.

Il en est à peu près de même de toute la sculpture décorative en bois de cette époque : elle n'offre guère dans notre région de caractère particulier. On cite quelquefois comme exemple caractéristique de l'art du xv[e] siècle en Touraine [2] un autel de *Sainte-Catherine de Fierbois* décoré de sept panneaux, dont deux portent les armes de France et de Bretagne, et dont celui du centre représente une sainte Catherine. Ce sont de simples panneaux flamboyants comme on en rencontre des milliers en France à cette époque [3]. A l'église Saint-Lubin de *Suèvres*, tout un ensemble de boiseries décoratives formant devant d'autel et contre-retable sont exactement de la même famille. Il en est de même de certaines boiseries de la collégiale de *Bueil*, des vantaux de la *chapelle Saint-Blaise* à Amboise, ou de ceux de l'ancienne *église Saint-Clément* de Tours. Tout cela est de style courant à la fin du xv[e] siècle et en contact direct avec l'art flamand.

Ce contact est au moins aussi sensible dans les panneaux à figures : ainsi dans un grand devant d'autel de la cathédrale d'*Angers* [4] représentant sur

1. Nous ne pouvons reconnaître dans ces dernières, avec M. l'abbé Bossebœuf (*Montreuil-Bellay et Le Puy-Notre-Dame*, p. 84-85), une œuvre du xv[e] ni même du commencement du xvi[e] siècle. L'église avait été complètement ruinée pendant les guerres de religion ; elle fut remeublée après 1570 et les stalles ne peuvent dater que de cette époque, ce qui explique leurs parties faibles, l'élancement exagéré de certaines figures, les complications de costumes de certaines autres et le mélange d'éléments classiques que les habitudes de l'artiste lui font introduire alors presque malgré lui dans cette œuvre « archaïsante ».

2. Cf. Giraudet. *Artiste tourangeaux*, p. LXXVIII-LXXIX.

3. Tels par exemple au Musée de Cluny, ceux d'un coffre en bois sculpté du xv[e] siècle, ou ceux d'un banc d'abbaye (*Catal. Cluny*, n[os] 1331-1503) dans lequel on trouve même au centre une figure d'ange de faible relief et d'exécution assez gauche qui rappelle tout à fait la sainte Catherine mentionnée ci-dessus.

4. Dans la chapelle sainte Cécile.

deux registres la vie du bon et du mauvais riche, et dont la sculpture naïvement réaliste et un peu lourde fait penser à celle de certains devants de coffres; de même, dans un grand tableau sculpté à scènes multiples, représentant la Nativité, l'Adoration des Rois, la fuite en Égypte et les soldats d'Hérode poursuivant les fugitifs, qui se trouve à l'église Saint-Lubin de *Suèvres*[1]. La composition pittoresque, la disposition des personnages, leur accoutrement très précis nous indiquent que nous sommes toujours ici dans le courant franco-flamand; seuls l'adoucissement notable des types, et la présence de quelques pilastres et de quelques angelots nus, nous font sentir que nous avons affaire à une œuvre contemporaine de Louis XII[2].

Près de Blois enfin, la châsse de *Saint-Bohaire*, si ce n'est pas un ouvrage flamand, très médiocre et de date très avancée, nous décèle encore davantage l'influence persistante des modèles venus des ateliers de Bruxelles et d'Anvers.

Influence générale en dehors de la région de la Loire.

La présence de certaines productions presque industrielles comme les boiseries décoratives et les stalles d'églises, et d'autre part le caractère très particulier de certaines sculptures importantes comme celles d'Amboise ou de Sainte-Catherine de Fierbois nous ont permis de constater une influence ou pour mieux dire un contact permanent avec l'art septentrional dans notre *région de la Loire*, nous pourrions en retrouver des preuves à travers tout l'art français de la même époque; mais nous nous bornerons naturellement ici à des constatations générales et à quelques exemples[3].

Dans l'architecture et la décoration monumentale de ce temps, dans celle même qui reste fermée aux influences italiennes, on ne trouve pas toujours uniquement des éléments français, nous l'avons déjà constaté pour la chapelle d'Amboise. Cela n'est pas moins frappant dans nombre d'églises de la région du Nord, à *Saint-Riquier*, à *Rue*, au *Tréport*, à *Dieppe*. Les complications infinies de la décoration, le déchiquetage des ornements que l'on y constate nous font sortir du pur esprit français où la fantaisie la plus flam-

1. *Catal. Exp. rétrosp. Tours*, 1881, n° 584.

2. De même encore, dans un relief de même nature représentant la Vierge et six saintes dans des niches, à l'église de *Souday* (Loir-et-Cher).

3. En face des nombreux édifices bâtis ou plutôt décorés à l'italienne qui s'élevaient ou allaient s'élever à partir de 1495, les vieux modes de construction, nous l'avons vu, se défendaient énergiquement; mais on bâtissait non seulement à la française mais « *à la flamande* » : l'expression n'est pas de nous ni de notre siècle, elle se trouve en 1630 dans l'*histoire du Gâtinais* de *Dom Morin* (p. 714), à propos du palais abbatial de *Ferrières* reconstruit vers la fin du xv[e] siècle par l'abbé Louis de Blanchefort.

boyante garde toujours, particulièrement dans le centre, une certaine logique et une certaine discrétion ; nous nous rapprochons progressivement de l'architecture fantastique de certains retables flamands en bois.

A *Rouen*, au Palais de Justice, on peut même constater une notable différence entre la partie construite en 1494 et celle qui ne date que de 1499. Dans la seconde, la décoration est surchargée d'ornements parasites, les motifs plaqués abondent et l'on en peut reconnaître quelques-uns dont l'origine flamande n'est pas douteuse. En général, c'est bien à cette influence flamande que sont dues ces exagérations réelles où s'engage le style gothique de ce temps dans la région normande de même dans les provinces du Nord, exagérations qui lui font perdre ici cette élégance claire et relativement sobre que nous avons constatée ailleurs.

Une tendance analogue se manifeste dans la sculpture vers cette époque et semble bien avoir la même origine : c'est celle de la complication des costumes. La draperie bourguignonne, malgré son ampleur, sa lourdeur quelquefois, était relativement simple, de même que la draperie purement française du XIV^e^ et du XV^e^ siècle. C'est à la fin du règne de Charles VIII et sous Louis XII que nous voyons apparaître les ornements multiples, les costumes taillades et déchiquetés, les coiffures étranges, les brocards et les orfrois, les bijoux découpés et les orfèvreries finement ciselées. Or, c'est exactement ce qui se produit en Flandre avec une intensité particulière au moment où commence à fleurir l'école d'Anvers. On l'a fait remarquer[1] à propos de l'accoutrement des Saintes Femmes de Quentin Metsys, dans sa Mise au tombeau d'Anvers, à propos de son Hérodiade et de sa Salomé. Cela n'est pas moins courant dans les productions de la sculpture, et nous pourrions en citer des milliers d'exemples. Notons seulement comme très typique une Madeleine du Musée de Cluny, et rappelons-nous aussi la petite statuette du Musée de Tours signalée plus haut[2].

C'est ce même goût pour les ajustements très riches, très compliqués et parfois très bizarres que nous rencontrons à un moindre degré, il est vrai, dans nombre de nos statues françaises restées encore gothiques en plein XVI^e^ siècle, en Champagne par exemple. Ce souci d'enrichir jusqu'à l'excès le costume exact et réaliste que l'on prête aux figures, cette recherche du détail pittoresque est en opposition absolue avec les habitudes qui prévaudront dans l'école postérieure. Celle-ci cherchera toujours à éliminer le détail précis, à simplifier le costume, à le rapprocher de plus en plus de la simplicité banale

1. Henri Hymans, *Quentin Matsys*, *Gaz. B.-A.*, 1888, I, 218.

2. Cluny. *Catal.*, n° 760, sous le nom de Pandore(?).— Pour la statuette de Tours, cf. plus loin, p. 271, fig.

de la draperie antique en s'efforçant seulement de retrouver par les effets tourmentés le pittoresque disparu avec la suppression des détails. Mais cette nouvelle tendance sera toute italienne tandis que l'autre nous paraît bien avoir été flamande d'origine, ou tout au moins commune à la France et aux Flandres.

Si nous considérons sans parti pris les Vertus de Michel Colombe au tombeau de Nantes, leurs parures d'orfèvreries ciselées avec grand soin, leur costume pittoresque assez compliqué, très exact mais très riche, aussi éloigné de la draperie classique que du manteau bourguignon, ne serons-nous pas forcé de reconnaître que, par ce caractère déjà, c'est bien au courant franco-flamand qu'il faut les rattacher? N'en est-il pas de même du reste pour le saint Pierre de Solesmes et pour la plupart des figures du sépulcre avec leurs bijoux et leurs grandes robes damassées. L'une des vierges, enfin, que nous étudierons bientôt et que nous rattacherons à l'atelier de Guillaume Regnault, celle de la Bourgonnière, nous offre avec sa polychromie intacte des dorures et des ramages qui rappellent absolument certaines robes de Quentin Metsys.

Dans le détail de ces costumes somptueux, il y a une habitude particulière à noter qui, si elle n'en dérive pas, se rapproche tout au moins de certaines habitudes flamandes contemporaines, c'est celle des broderies de lettres composant sur le bord des robes ou des manteaux de longues inscriptions qui n'ont pas toujours de sens précis. On remarque dans les figures des retables brabançons[1] certaines inscriptions composées de lettres bleues ou rouges, et contenant le texte de l'*Ave Maria*, du *Salve Regina*, ou du *Gloria Patri*. Assez souvent même, ces inscriptions constituent des suites de mots baroques qui ont lassé la patience et la sagacité des érudits. C'est exactement aussi le cas pour nombre de sculptures françaises de la même époque. La Vierge de l'école de la Loire dont nous parlions à l'instant porte sur le bord de son manteau une longue série de lettres peintes dont le commencement et la fin n'offre pas de sens intelligible, mais dont le milieu se lit AVE MARIA GRATIA PL....; et il serait bien facile de citer quantité d'autres exemples soit sur la Loire, soit en Champagne, soit en Normandie, soit en Bourgogne, d'invocations, de formules de litanie, de fragments de prière brusquement interrompus sans raison apparente, inscrits ainsi sur le bord des manteaux. Il est tout à fait inutile d'y chercher des signatures d'artistes, comme on l'a fait quelquefois, notamment dans les lettres qui bordent le manteau de la Vierge du Sépulcre de Solesmes[2]. A peine y avons-nous relevé parfois, et

1. Cf. J. Destrée, *Mém. Soc. archéol. de Bruxelles*, 1899, p. 274. On pourrait faire la même observation pour certaines figures des grandes tapisseries flamandes de la fin du XVe siècle.

2. Cf. Hucher, *Études sur l'histoire et les monuments de la Sarthe*, p. 72.

dans des œuvres très médiocres, quelques indications précises sur la date de la sculpture [1].

En réalité, il ne faut voir là qu'un simple procédé d'ornement dont les origines remontent très loin, peut-être même jusqu'aux bordures de lettres qui figuraient sur les étoffes orientales répandues dans toute la chrétienté au moyen âge, inscriptions que l'on imita très souvent sans les comprendre dans nombre de monuments de peinture ou de sculpture chrétienne au moyen âge [2], comme on les imitait sans doute dans les vêtements réellement portés par les contemporains [3]. A une certaine époque, et justement au moment où cette pratique se répandait de plus en plus dans l'art, grâce au souci, que nous venons de constater, d'enrichir et de compliquer les costumes, on renonça à faire des pastiches de lettres arabes. De grands artistes comme le maître de Solesmes essayèrent encore de faire illusion en compliquant leurs lettres françaises, en les entrelaçant et les renversant les unes sur les autres, et se gardèrent bien, du reste, de leur donner un sens précis [4].

Quant aux imagiers de second ordre, moins savants, et ayant même perdu sans doute le souvenir du sens de cette décoration, ils inscrivirent naïvement sur leurs œuvres, soit des formules de prières banales, soit les noms des personnages représentés, soit même, dans certains cas assez rares, l'indication d'une date précise; mais ce faisant, et c'est ce qui nous intéresse surtout ici, ils obéissaient, de même que leurs confrères flamands, peut-être même à l'imitation de ceux-ci, à ce besoin général de luxe et de complication qui se manifeste dans l'art septentrional vers la fin du XV^e^ et le commencement du XVI^e^ siècle.

1. Cf. P. Vitry, *Notes sur quelques inscriptions relevées dans des bordures de manteaux sur des statues du début du XVI^e^ siècle, Mém. Soc. nat. des Antiquaires*, t. LX.

2. Il y a même quelques exemples dans les peintures italiennes d'inscriptions de ce genre, mais nous n'en connaissons aucun en sculpture.

3. Cf. de Longpérier, *Rev. archéol.*, 2^e^ année, 2^e^ partie, p. 696 et suiv.; 3^e^ année, 1^re^ partie, p. 408-411. — Id., *Cabinet de l'amateur*, I, 154.

M. de Longpérier a longuement étudié dans ces articles les monuments du moyen âge, sculptures, peintures, miniatures ou orfèvreries qui présentent de ces inscriptions en caractères arabes ou pseudo-arabes. Il a pu en déchiffrer quelques-unes, mais s'est aperçu qu'un bon nombre n'avaient d'arabe que l'apparence.

M. Hucher (*ouv. cit.*) a discuté cette opinion et a cherché à découvrir dans le vitrail de la Rose à la cathédrale du Mans ou dans le sépulcre de Solesmes, soit de véritables caractères arabes, soit des inscriptions françaises à sens précis. Mais ses interprétations, surtout en ce qui concerne Solesmes, nous paraissent très aventurées.

4. Une preuve que l'on conservait parfois cependant le sentiment de l'origine de cette décoration, c'est que dans le devis très curieux et très détaillé d'une Mise au Tombeau commandée en 1504 à *Loys Mourier*, pour l'église de *Jarzé*, en Anjou, nous lisons ceci : « Nicodemus, sa robe d'or bruny, tiré de lettres MOURISQUES. (Cf. Joubert, *La vie privée en Anjou*, p. 184, et plus loin, chap. VIII.)

Parmi les œuvres flamandes importées en France au cours du xv^e^ siècle, nous avons remarqué surtout ces retables en bois sortis des ateliers de Bruxelles ou d'Anvers, et tout à l'heure, en Touraine, nous avons insisté sur certaines œuvres dont la composition pittoresque rappelait de près ou de loin l'allure de ces compositions, avec leurs étagements de personnages, leurs scènes vivantes et grouillantes de foule, leurs fonds de paysage en raccourci. La diffusion ayant été générale, il est tout naturel que l'on retrouve en de nombreuses œuvres exécutées dans nos différentes provinces, avant ou après le commencement de l'italianisme, un souvenir et comme un reflet de ces habitudes de composition pittoresque.

Les sculptures exécutées vers 1470-1480 dans les voussures du portail de l'église Saint-Pierre de Nantes ou dans maint autre portail à voussures de l'époque nous ont offert un exemple caractéristique de cette tendance générale, et nous avons indiqué déjà qu'il faudrait en chercher le prototype non pas dans les sculptures de Ghiberti que l'on invoque parfois bien à tort, mais dans les productions de la sculpture brabançonne de la belle époque, dans le retable de Léau d'Arnoul de Diest par exemple, dont les groupes presque en ronde bosse, encore peu compliqués et d'allure très discrète, sont exactement les pendants des sculptures de Nantes. La disposition générale de ces sculptures et leur réalisme serré nous semblent présenter un rapport, une communauté d'esprit évidente avec les œuvres flamandes[1].

Nous allons trouver, surtout dans les régions normande et septentrionale, des imitations plus précises encore des sculptures flamandes en bois, avec des bas-reliefs, des retables entiers exécutés soit en pierre, soit en terre cuite, qui en reproduisent exactement le style, les habitudes et les partis pris. Dans un petit retable en terre cuite qui provient de la *chapelle Saint-Éloi*, aux environs de *Bernay*[2], et qui représente, en trois compartiments, le Mariage de la Vierge, la Nativité et l'Adoration des Mages, le caractère de l'exécution aussi bien que la nature de la matière nous paraît indiquer une main française ; mais la disposition générale, le style de l'encadrement, le groupement pittoresque des personnages, certains détails même dans les cassures des drape-

1. Cf. plus haut, chap. IV, p. 88-92. Nous n'avons voulu citer aucun nom d'artiste pour l'exécution de ces sculptures, ne pouvant l'appuyer d'aucun élément de certitude. Cependant nous savons que le sculpteur *Pons Poncet*, qui travailla au tombeau du roi René et probablement au groupe de Saumur (cf. plus haut, p. 90, note 1), fit à un certain moment un voyage à Nantes vers le temps où se construisait le portail de la cathédrale. Quelle était sa nationalité ? nous n'en savons rien. Nous le voyons cependant soumissionner en 1452 pour la fourniture de marbres de Dinant avec Colin de Hurion, et il travailla sûrement à côté de ce Mosselmann dont nous avons parlé tout à l'heure. Il put donc apporter à Nantes un souvenir tout au moins des habitudes flamandes. Cf. Lecoy de la Marche, *Ext. des comptes et mém. du roi René*, p. 48-59. — C. Port, *Artistes angevins*, 1881, p. 235-256.

2. Musée de Cluny, *Catalogue*, n° 1291.

ries, dans le luxe des costumes, nous révèlent une inspiration flamande évidente.

A *Lisieux*, dans la chapelle absidale de l'ancienne cathédrale Saint-Pierre, plusieurs bas-reliefs, mais surtout un Crucifiement où nous avons déjà signalé certains caractères bourguignons et certains rapports avec le retable de Bessey-lès-Cîteaux [1], sont, aussi bien que celui-ci, du reste, en connexion intime avec les retables flamands du XV^e^ siècle. A *Lisieux* également, dans une autre chapelle, plusieurs bas-reliefs de facture analogue, représentant une Vierge assise avec un ecclésiastique agenouillé devant elle et présenté par un ange ou un saint, nous rappellent exactement les ex-voto si fréquents dans la région du Nord.

Musée de Cluny. — Fragment d'un retable prov. des environs de Bernay. (Terre cuite.)

Un peu plus tardifs peut-être, les bas-reliefs du jubé de *Fécamp* semblent bien porter aussi la trace des mêmes influences septentrionales. De même, un panneau en haut relief représentant le Crucifiement à l'église Saint-Taurin d'*Évreux* [2]. Enfin, de petits panneaux gothiques en plâtre teinté, provenant du château de *Gaillon* où figure le cardinal Georges d'Amboise en donateur, nous offrent soit dans l'agencement de leurs personnages [3], soit dans la composition de leurs paysages pitto-

1. Cf. chap. III, p. 60, et chap. VIII, fig.

2. Cf. Fossey, *Notice sur Saint-Taurin d'Évreux*, *Normandie pittor. et monument.* — Eure, I, p. 17-21.

3. Ils représentent saint Georges, la Prédication de saint Jean-Baptiste, saint Jérôme dans le désert et une Pieta.

resques, formés de rochers et de petits arbres sommairement indiqués, soit même dans l'exécution des draperies, des souvenirs évidents de l'art flamand [1].

A *Ailly-sur-Noye*, à côté du tombeau de Jean de Luxembourg, œuvre purement flamande [2] dont nous parlions tout à l'heure, se voit un retable en pierre à trois compartiments, dont l'exécution est peut-être française et locale, mais l'inspiration à coup sûr flamande [3].

N'en est-il pas de même dans les séries de sculptures du chœur de la cathédrale d'Amiens, si curieuses par leur date et par la façon dont elles prolongent très avant dans le XVI^e^ siècle, le vieil esprit gothique. Les stalles d'abord, exécutées de 1508 à 1522 par *Jean Trupin*, *Arnoul Boulin* et *Antoine Avernier* [4], outre les motifs et les dispositions habituelles étudiées tout à l'heure, présentent, surtout du côté des chaires principales situées à l'entrée du chœur, des séries de bas-reliefs très fouillés qui semblent bien français par le style assez simple et l'allure modérée des personnages, mais qui sont conçus suivant une donnée flamande. Dans les sculptures du tour du chœur, on peut remarquer au moins trois mains, peut-être trois ateliers successifs, mais où l'influence que nous cherchons s'accuse de plus en plus. Les plus anciennes apparemment, celles du côté sud, représentant la vie de saint Firmin, ont encore dans les types une certaine bonhomie, dans les draperies une certaine simplicité qui n'est que française. Leur disposition pittoresque cependant, leurs fonds de paysage sont bien dans les habitudes flamandes. Ces caractères s'accentuent dans les hauts reliefs du transept représentant la vie de saint Jacques le Majeur. Enfin, les derniers groupes, ceux du bas-côté nord, représentant la vie de saint Jean et datés de 1531, nous présentent entièrement, sans un soupçon d'italianisme, les draperies cassées et les costumes somptueux et compliqués chers aux artistes flamands. Toute la sculpture amiénoise est conçue dans le même esprit [5].

1. Ces petits bas-reliefs (aujourd'hui Musée du Louvre) avaient été découverts récemment dans un bâtiment accessoire de l'ancien château, sur une cheminée. M. l'abbé Blanquart, qui les mentionne dans son article sur *la chapelle de Gaillon* (*Bull. de la Soc. des amis des arts de l'Eure*, 1898, p. 38), suppose que ce sont des moulages de sculptures sur bois, de certains panneaux de boiserie ayant appartenu peut-être à la chapelle, peut-être à la tribune épiscopale.

2. Cf. plus haut, p. 231.

3. Il figure : au centre, un Crucifiement; à droite, un saint Martin à cheval, avec le pauvre; à gauche, un donateur, qui doit être le bâtard de Saint-Pol lui-même, présenté par son patron, saint Jean.

4. Cf. Molinier, *Arts industriels*, t. II. *Les Meubles*, p. 21. — Palustre, *Ren. en France*, I, 31. — Jourdain et Duval, *Les stalles et la clôture du chœur d'Amiens*, 1867.

5. On pourrait citer encore à titre d'exemples plusieurs monuments funéraires de la cathédrale qui datent certainement de cette époque, celui entre autres du chanoine *Pierre Bury* (1504), un sépulcre de l'église Saint-Germain, et une Pitié du reste assez vulgaire de l'église Saint-Remi. Beaucoup d'autres œuvres d'églises de village dans la même région sont aussi de pures imitations de bois flamands.

Dans une région moins directement soumise à l'influence de la Flandre que celle d'Amiens, mais où cependant nous avons vu pénétrer quelques spécimens importants de l'art de ce pays, dans la haute vallée de la Loire, autour d'Ambierle, et à *Ambierle* même, nous constatons dans certains détails des sculptures décoratives ou des vitraux des traces manifestes d'esprit flamand, de même dans les Vierges d'ailleurs médiocres du Musée de *Roanne*[1] et de l'église de la *Bénissons-Dieu* ; un petit calvaire en bois sculpté de cette dernière église nous montre aussi comment les huchiers de notre pays savaient copier le caractère des plis cassés et des attitudes dramatiques chères à leurs confrères de Flandre.

Toutes ces œuvres que nous venons de citer et dont on pourrait facilement augmenter le nombre sont purement gothiques d'esprit et de décor. Les mêmes influences vont continuer à se faire sentir dans celles où seront acceptés quelques-uns des éléments décoratifs italiens[2]. Tels sont par exemple, au Musée de *Dijon*[3], les deux bas-reliefs provenant de l'ancienne église de l'hôpital du Saint-Esprit, datés de 1520, et qui représentent le Baptême du Christ et la Prédication de saint Jean. Les personnages s'y détachent presque en ronde bosse sur un fond très fouillé, par un procédé qui fait songer à celui de la sculpture sur bois; le caractère très rude des types, l'exécution minutieuse des draperies à plis anguleux nous éloignent de l'école bourguignonne et nous montrent que nous sommes en présence d'un art de même origine mais plus flamand encore. Les retables de l'église Notre-Dame de *Beaune*, représentant, l'un des scènes de la vie de saint Pierre, l'autre des scènes de la Passion, relèvent encore évidemment, par leur disposition pittoresque, de la même influence, bien que le style en soit plus avancé, plus italianisé dans le décor et dans le caractère des draperies.

Au *Musée de Cluny*, un retable en pierre, malheureusement très mutilé, représentant la Résurrection et diverses apparitions du Christ après sa mort, nous offre, malgré quelques détails d'ornements italiens, une imitation encore plus flagrante des œuvres des huchiers flamands, avec leur ordonnance générale et leurs divisions en compartiments[4], avec leur soin minutieux dans l'exécution, leur goût pour la richesse et la complication des costumes[5].

1. Provenant du prieuré de Noailly.

2. Ces éléments s'introduisaient du reste aussi dans la sculpture flamande de l'époque sans en changer le caractère pittoresque et réaliste.

3. *Catalogue*, n° 1439.

4. *Catal.*, n° 240, provenance non indiquée. — Ce retable aurait été donné par M. Hubert, architecte, à l'école des Beaux-Arts et transporté ensuite au Musée de Cluny. A cause de son volume et de son poids on ne peut guère supposer qu'il provienne d'autre part que de Paris ou des environs.

5. A Cluny également, plusieurs fragments voisins, plus ou moins mutilés et peut-être de même origine présentent exactement les mêmes caractères. (Sans n°, sans provenance indiquée.) On les

En Champagne enfin, des retables comme ceux de *Crésantignes* et de *Lirey*[1] sont des imitations de sculptures flamandes du même genre et MM. Koechlin et Marquet de Vasselot[2], bien qu'ils aient eu plutôt tendance à diminuer qu'à exagérer la part de l'art flamand dans leur *Sculpture champenoise*, ont reconnu que l'entassement des personnages et le pittoresque exagéré des costumes trahissaient ici une influence brabançonne très nette[3].

Enfin, cette influence particulière, cette tendance à la composition pittoresque qui vient des Flandres, et dont nous avons pu constater les résultats généraux aussi bien dans les monuments de la région de la Loire que dans ceux des autres provinces, ne semble-t-elle pas se marquer jusque dans le *saint Georges* de *Michel Colombe* lui-même[4].

On sait qu'une des premières œuvres de l'artiste avait été un grand bas-relief représentant Louis XI pendant une chasse protégé par l'archange saint Michel contre les assauts d'un sanglier furieux. Cette œuvre a malheureusement disparu ; mais ne pouvons-nous, avec la forêt, les chiens, le chasseur, l'imaginer assez semblable au bas-relief de la chapelle saint Hubert d'Amboise? Pour le saint Georges, il est d'une époque bien plus tardive, il est vrai : Colombe, en 1509, peut s'être dégagé des influences qui le dominaient à ses débuts. Il a en tous cas développé son génie personnel et peut maintenant faire œuvre tout à fait originale. Nous chercherons plus loin les qualités purement françaises de cette œuvre. Mais si la composition touffue des artistes franco-flamands paraît s'être légèrement éclaircie, on sent encore ici dans le caractère pittoresque de la composition, dans ces entassements de gros rochers, dans ce bouquet d'arbres de la gauche, dans l'apparition sur un plan différent de la petite princesse, et aussi dans l'accentuation des reliefs, dans le caractère très précis des formes et des costumes, quelque inévitable souvenir de l'esprit flamand ; et pour le caractère de la sculpture tout au moins, cette œuvre nous paraît se rapprocher bien plutôt du saint Georges franco-flamand des stalles de Saumur que du saint Georges de Donatello, ou de ceux des Robbia.

Le tombeau des cardinaux d'Amboise à Rouen, postérieur à Michel Colombe,

retrouverait encore au retable de *Nucourt* (Seine-et-Oise), à *Provins* dans le retable des Cordeliers, à *Saint-Valéry-sur-Somme*, dans un petit bas-relief encadré de pilastres à arabesques représentant la Mise au tombeau et la Résurrection. (Cf. *Réun. des Soc. des B.-A. des dép.*, 1899, p. 304-312.)

1. Aujourd'hui au South Kensington.

2. *Ouv. cit.*, p. 131-133.

3. Remarquons de plus que chaque composition du retable de Lirey était encadrée d'arcs et de voussures contenant de ces petits sujets finement ciselés, absolument semblables à ceux que nous avons signalés dans les encadrements des peintures de Van der Weyden, par exemple.

4. Cf. plus loin, chap. IX et X, fig.

bien que nous puissions y observer des traces de plus en plus notables d'italianisme, nous montrera pourtant dans le bas-relief du saint Georges qui y figure[1] comme un retour en arrière et comme une recrudescence de l'influence flamande. Le bas-relief de Colombe fut certainement consulté par les successeurs du maître. Mais la composition de ce second saint Georges est plus touffue, plus chargée, plus pittoresque que celle du premier. L'artiste donne encore plus d'attention au paysage, et nous apercevons dans le fond, outre la petite princesse et la ville où règne son père, un moulin à vent et un berger qui joue de la cornemuse. Ce sont là des détails familiers et pittoresques dont l'origine flamande est évidente[2].

Verneuil. Ég. Notre-Dame. — Saint-Christophe. (Pierre.)

Complication de la décoration architecturale, complication et surcharge des costumes, complication de la composition et tendance au pittoresque, voilà les principaux traits généraux de l'influence flamande répandue à travers toute la sculpture française à l'époque où nous sommes placés.

Dans le détail de l'exécution on n'imita que rarement, et en les atténuant, les draperies cassées à petits plis, les attitudes violentes et contournées, les physionomies aux traits creusés, qui furent propres à toute une partie de l'école flamande et qui s'exagérèrent encore en passant dans la sculpture allemande. Parfois cependant certaines grandes statues en pierre, telles que le saint Christophe de *Verneuil*, rappellent dans leur mouvement général et aussi dans le caractère de leur tête très anguleuse et très dure, l'art des fabricants de bois de Bruxelles ou d'Anvers. Pour cette statue tout au moins, il semble que la copie du modèle flamand est presque

1. Cf. plus loin, chap. XI.

2. Même si nous les retrouvons dans les bas-reliefs de Gênes, ils sont à n'en pas douter de pur esprit flamand. Cf. plus haut, p. 239.

évidente : l'artiste en a reproduit non seulement le thème mais le style lui-même. Nous ne croyons pas cependant qu'il faille retirer l'exécution de l'œuvre aux ateliers français qui travaillaient à Verneuil au début du XVI^e^ siècle et sur lesquels nous reviendrons tout à l'heure [1].

Mais si cette statue est d'un style assez exceptionnel, le passage qu'elle nous montre d'un *type* caractéristique de statue flamande dans l'art français est beaucoup plus fréquent, et il y a toute une série de rapports entre l'art flamand et l'art français qu'il faut au moins que nous indiquions sommairement ; ce sont ceux qui tiennent à l'*iconographie*.

La plupart des thèmes que nous trouvons développés chez les imagiers français de la fin du XV^e^ et du commencement du XVI^e^ siècle leur sont communs avec leurs confrères flamands. Tel par exemple celui de la *Mise au sépulcre* avec son ordonnance régulière, ses personnages rangés derrière le corps du Christ étendu et porté par les deux disciples. C'est dans le retable de Jacques de Baerz que nous le trouvons pour la première fois complètement réalisé, en sculpture tout au moins vers la fin du XIV^e^ siècle. Les Italiens vont le transformer, le dramatiser et le compliquer. Les Français, au contraire, jusqu'à une époque très avancée dans le XVI^e^ siècle, resteront fidèles à la vieille disposition traditionnelle franco-flamande, même lorsqu'ils auront adopté l'ornementation à l'italienne, même lorsque le style italianisant aura commencé d'agiter les draperies et de contourner les attitudes des personnages : il faudra attendre jusqu'à Ligier Richier pour voir introduire dans l'ordonnance générale des nouveautés importantes.

Bien d'autres scènes consacrées depuis longtemps par la tradition iconographique furent reprises par nos imagiers, sous la forme particulière que leur avaient donnée les Flamands. Ainsi la *Visitation* ou la *Rencontre à la Porte Dorée*, dont il serait facile de citer des exemples soit dans la sculpture troyenne, soit dans les reliefs de Jean Soulas à Chartres.

Parmi les statues isolées , nombre de types paraissent également provenir des Flandres. Tel le *saint Christophe*, le robuste et souvent colossal passager qui porte l'enfant Dieu sur ses épaules, retourne vers lui d'un geste brusque sa tête coiffée d'un turban, et s'appuie des deux mains sur un grand tronc d'arbre noueux qui lui sert de bâton et coupe le groupe d'une grande ligne transversale. Nous l'avons déjà rencontré dans le bas-relief d'Amboise et dans la statue de Verneuil. Il y en a d'innombrables exemples dans la peinture flamande, dans l'œuvre de Memling, de Thierry Bouts et de bien d'autres,' à Bruges, à Bruxelles, à Anvers, etc. ; en sculpture, il n'est

1. Cf. plus loin, chap. VIII.

guère de collection de bois flamands qui n'en possède un ou plusieurs exemplaires.

Un autre type très fréquent aussi chez nous, qui prêtera à des œuvres charmantes dans l'école de la Loire ou du Centre en particulier, c'est celui de la *Madeleine*, debout en vêtements somptueux et tenant contre elle un vase à parfums qu'elle soutient délicatement de la main gauche, tandis que sa main

Cliché des Mon. hist.

Aix. — Retable de l'église Saint-Sauveur. (Pierre.)

droite soulève le couvercle de ses doigts effilés : c'est le type même de la Madeleine de Quentin Metsys au Musée d'Anvers, et de bien d'autres figures flamandes.

Sur les revers du retable d'Ambierle, on peut remarquer une peinture en grisaille représentant *sainte Marguerite* les mains jointes, au-dessus de son dragon vaincu. Or nous rencontrons exactement ce type dans le retable franco-bourguignon d'Aix, dans une statue de la chapelle de la Collégiale d'Écouis, dans une statuette du Musée Saint-Jean à Angers, etc.

La *sainte Anne* assise de ce même retable d'Ambierle se retrouve à quelques variantes près dans le retable d'Aix, de même que dans les statues en bois de Saint-Laurent-sous-Rochefort et de Grezolles dans le Forez; une

petite figure en pierre qui provient de l'abbaye de *Saint-Wandrille* en Normandie nous offre aussi le type de ces Saintes Filiations réunissant la grand' mère et la mère de l'Enfant Jésus dans un groupe, où, par un arrangement naïf, la vénérable sainte tient dans ses bras ou sur ses genoux la Vierge qui porte elle-même le petit enfant [1].

Enfin les images de la *Vierge*, glorieuse et souriante, avec son fils enfant dans les bras, douloureuse et navrée au pied de la croix, ou assise abîmée dans la contemplation du corps inanimé du Sauveur qu'elle tient sur ses genoux, si constantes qu'elles soient dans l'art chrétien, offrent à cette époque quelques particularités qu'il convient de noter, car ces particularités se retrouvent identiques dans l'art français et dans l'art flamand.

Le type de la *Vierge de Pitié* est assez général. Le corps du Christ cependant est posé diversement sur les genoux de sa mère, et le geste des mains de celle-ci varie selon les artistes et les régions ; mais, d'une façon générale, les grands gestes dramatiques, celui en particulier des deux bras levés en l'air qu'avait imaginé Donatello dans son bas-relief du Santo de Padoue, restent particulier aux Italiens. Toutes les fois, au contraire, qu'il s'agira d'une œuvre française ou flamande, on retrouvera le même geste discret des mains soit jointes pour la prière, soit posées tendrement sur le corps du Christ.

La *Vierge de douleur* debout se rencontrait aussi presque depuis les origines de l'art chrétien ; mais l'attitude très calme que nous observerons dans un chef-d'œuvre de l'école de la Loire, la statue de Beaulieu-lès-Loches, les mains jointes, le grand voile qui couvre la tête et pend de chaque côté, retenu sous les avant-bras, rapprocheront celle-ci de certaines vierges flamandes, d'un bois du Musée du Steen à Anvers, par exemple, bien plutôt que des Vierges italiennes de la même époque.

Quant au thème de la *Vierge debout portant l'enfant*, il est absolument courant dans l'art septentrional depuis le XIII^e^ jusqu'au XVI^e^ siècle. Mais remarquons que les Italiens, les Florentins surtout l'avaient un peu négligé à l'époque de la Renaissance pour celui de la Vierge assise ou de la Madone à mi-corps. Or nous ne connaissons pour ainsi dire aucun spécimen de ce type de la Madone à mi-corps cher à Luca della Robbia et à Mino de Fiesole, qui ait été exécuté en France au XV^e^ ou au début du XVI^e^ siècle [2], et nous ne trouvons habituellement en France de Vierges assises qu'à la fin du XVI^e^ siècle. Par contre, les Vierges debout sont très nombreuses et présentent même certaines particularités qui leur sont communes avec les créations flamandes.

1. Cf. *Exposition rétrospective 1900, Catal.*, n° 4653. Collection Lebreton.

2. Celle de Folleville est une exception, et le thème a été certainement indiqué par un Italien appelé en France, comme nous l'avons vu, vers 1520. Cf. chap. VI, p. 217.

Ainsi l'on a souvent remarqué que la Vierge d'*Olivet* portait son enfant sur le bras droit, au contraire des vierges du moyen âge qui, plus naturellement et plus logiquement, le portent presque toujours sur le bras gauche, le bras droit restant libre pour l'action. Il en est de même pour la Vierge d'*Écouen*, sans que cela soit pourtant une habitude invariable et un indice certain pour classer une œuvre, puisque dans cette même série des Vierges de la Loire, celle de la *Bourgonnière* portera l'enfant sur le bras gauche. Le choix entre l'une et l'autre attitude paraît à peu près indifférent à cette époque, et c'est précisément ce qui se passe aussi dans les pays flamands, où l'enfant est tantôt à droite, tantôt à gauche ; il est même fort probable que c'est par la Flandre que cette liberté nouvelle s'introduisit dans l'art français.

Souvent aussi chez les artistes flamands, peintres, graveurs ou sculpteurs, l'enfant au lieu de se tenir droit, assis sur un bras de sa mère, est comme couché en travers de sa poitrine et tenu, bercé par les deux bras à la fois. Or, ceci se retrouve également dans quelques Vierges françaises, en particulier celle de l'Hôpital-sous-Rochefort, qui est une des plus importantes et des plus charmantes de celles que nous aurons à étudier[1].

Conclusion.

Ce que nous venons d'observer dans l'iconographie nous montre donc un point de contact de plus entre l'art flamand et l'art français. C'est à peine une influence directe de l'un sur l'autre et le mot de *contact*, ici comme ailleurs, caractérise parfaitement, selon nous, les rapports entre l'art flamand et l'art français tels que nous avons cherché à les établir dans ce chapitre.

Le phénomène est tout différent de ce que nous avons constaté pour l'influence italienne : il s'agissait là de l'intrusion d'un art qui violente les habitudes et les traditions d'un art voisin pour les ruiner et les remplacer par d'autres. C'est ici au contraire comme une série d'échanges incessants entre deux arts de même nature : si l'un apporte quelque chose de nouveau, il trouve un terrain tout préparé et l'on ne sait souvent, en rencontrant des idées et des formes communes, en quel endroit ces idées ou ces formes ont pris naissance. Au XV^e^ siècle, une sorte de style gothique international fleurit et se développe aussi bien dans le bassin de la Meuse et de l'Escaut que dans celui de la Seine ou de la Loire. Comme il est plus riche peut-être au début

1. Ce détail passe également dans certains types de Vierges beaucoup plus vulgaires, celles que nous voyons figurer par exemple sur les poteries rustiques de Ligron (Sarthe), dont les Musées du Mans contiennent d'abondantes séries. Les types y restant invariables ou à peu près à travers les siècles, ce type de la *Vierge flamande du XV^e^ siècle* se reproduirait peut-être encore si la fabrique n'avait cessé de produire, à une date relativement récente.

du siècle et plus touffu du côté du nord, plus compliqué aussi, c'est le nord qui semble un moment donner la direction; c'est l'influence de l'art septentrional qui prédomine, ce sont ses productions que l'on importe chez nous avec l'abondance que nous avons notée. Mais cette influence et cette importation se prolongent pendant tout le siècle.

Elles n'eurent peut-être pas toujours des résultats excellents pour notre art français, plus tempéré, plus modéré, plus sobre par essence. Elles lui imposèrent dans l'architecture, par exemple, une surcharge dont il n'avait pas besoin. Mais comme cet art du nord était extrêmement vivace et résistant, ce contact, pernicieux par certains côtés, vivifia cependant longtemps l'art gothique français et l'empêcha de se laisser attirer trop vite et détourner de sa voie par les séductions brillantes de l'Italie. Très intime et très puissant pendant tout le cours du XV^e^ siècle, ce fut une des causes qui empêchèrent ou contrebalancèrent pendant tout ce temps l'action de la pénétration italienne. Il était donc important de le noter ici et de constater qu'il put prolonger encore de façon notable dans le XVI^e^ siècle la résistance de l'art français aux modes nouvelles et maintenir parfois, jusque dans les temps de pastiches italiens, un peu des traditions gothiques.

Quant à cette transformation caractéristique qui se produit dans l'art français de la fin du XV^e^ siècle, quant à cette *détente* que nous avons cru pouvoir dire à peu près indépendante de l'influence italienne, est-ce que l'art flamand y put aider en quelque chose? Au premier abord, il paraît bien que non, car c'est justement le réalisme exagéré, la dureté des expressions, l'individualité des physionomies qui disparaissent ou s'atténuent dans cette transformation, et ce sont là toutes choses flamandes inaugurées dans les provinces du nord à l'aurore des temps modernes.

Cependant on pourrait remarquer qu'un mouvement analogue, contrarié quelquefois, mais très sensible dans l'ensemble, emportait l'art flamand à l'époque des Memling, des Gérard David et des Quentin Metsys. Les draperies s'assouplissaient, les visages devenaient plus doux, d'un charme même un peu uniforme. Il y a de grands rapports entre l'expression des saintes du tableau de Gérard David au Musée de Rouen, ou des femmes qui accompagnent la sainte Anne de Quentin Metsys et celle de certaines figures de Bourdichon, des Vierges de l'école de la Loire ou des Vertus de Michel Colombe. Or, ces différentes œuvres sont exactement contemporaines[1] et c'est là surtout qu'il est bien difficile de dire où le mouvement a pris naissance. Nous croyons

1. Les deux grands triptyques de Quentin Metsys, l'*Ensevelissement* d'Anvers et la *Vie de sainte Anne* de Bruxelles sont de 1508 et 1509. C'est le moment même où Michel Colombe vient de finir le tombeau de Nantes.

pour nous qu'il est simultané et nous ne saurions prétendre que c'est à Gérard David et à Quentin Metsys que Bourdichon et Michel Colombe ont emprunté la grâce de leurs sourires, ni réciproquement.

Mais s'il y eut à un certain moment rencontre ou contact entre ces courants de même nature, entre ces artistes de même tendance, n'en purent-ils pas être confirmés chacun de leur côté dans leur direction nouvelle? C'est dans cette mesure que le contact franco-flamand sur lequel nous venons d'insister longuement put aussi fortifier, accentuer parfois l'évolution de l'art français à la fin du xv^{e} siècle vers la douceur et vers la grâce. L'auteur par exemple du triptyque de la cathédrale de Moulins, qui pour nous est bien certainement Français et dérive en droite ligne de l'école de Jean Fouquet, ne dut-il pas une partie de ses qualités exquises et de son charme plus délicat encore à quelque contact avec des œuvres ou des artistes sortis des ateliers où travaillaient Gérard David et Quentin Metsys?

Tours. Musée archéologique. — Statuette flamande. (Bois peint et doré.)

TROISIÈME PARTIE

L'ÉCOLE DE LA LOIRE ET MICHEL COLOMBE

CHAPITRE VIII

L'ART DE SOLESMES

Le Sépulcre de Solesmes. — Son histoire et sa signification dans l'art français de la fin du xv^e^ siècle.
Composition traditionnelle. — Place donnée à la Madeleine. — Réalisme des figures. — Les attitudes. — La draperie. — Impression d'ensemble.
Unité de l'œuvre. — Part des ouvriers italiens.
Les auteurs. — Discussion de l'attribution à Michel Colombe.
Le saint Cyr de Jarzé et Louis Mourier.
Hypothèse d'un atelier local. — Ce que l'on trouve de sculptures dans les environs de Solesmes. — Les Alignés et la Chapelle-Rainsouin.
Hypothèse d'un atelier nomade. — La série des sépulcres du xv^e^ siècle.
Accord de l'art de Solesmes avec l'ensemble de l'art français du temps.
Les sculptures du Bourbonnais : Souvigny, Moulins. — Vierge de l'Hôpital-sous-Rochefort. — Madeleine de Montluçon.
Écoles méridionales. — École normande (sépulcre de Verneuil). — École champenoise (La sainte Marthe et le saint Bonaventure de Troyes).
Accord plus particulier de l'art de Solesmes avec la production de l'école de la Loire contemporaine de la maturité de Michel Colombe.
La tête casquée d'Orléans et le saint Michel de Ferrières.
En Touraine. — Productions secondaires et courantes de l'école. — Le groupe des statues de l'abbaye de Fontaines-les-Blanches. — La Pitié d'Autrèche. — La Madeleine de Limeray. — La Vierge de douleurs de Beaulieu.
Essai de groupement et de détermination de divers ateliers.

Entre ces deux influences très actives dont nous venons d'étudier successivement l'une et l'autre, entre ces deux redoutables rivaux dont nous venons de mesurer les forces, et que nous avons vus se heurter et se pénétrer parfois [1],

1. L'italien tendant à se répandre vers le Nord, le flamand vers le Midi, il arrive quelquefois, par un hasard géographique, que les deux arts semblent venir à la rencontre l'un de l'autre. Ainsi, sur les limites de l'Oise et de la Somme, nous trouvons à quelques lieues de distance, le *tombeau du bâtard de Saint-Pol*, à Ailly-sur-Noye, qui est une œuvre d'importation flamande de la fin du xv^e^ siècle, et le *tombeau de Raoul de Lannoy*, à Folleville, qui est l'une des œuvres capitales amenées d'Italie en France au début du xvi^e^ siècle.

y avait-il encore place pour quelque chose qui ne fût ni flamand ni italien, mais purement français? Une simple constatation nous prouve en fait qu'il y eut en France un art très abondant et des artistes très féconds pendant cette période. Nous pouvons même dire plus : quelque influence qui menaçât cet art français, il garda toujours une manière, un style qui lui fut absolument propre. Entre ces deux arts très différents, le flamand et l'italien, qui tendent, chacun à leur façon, au dramatique, à la violence, à l'exagération des mouvements et des expressions, nous allons trouver un art calme, modéré, tempéré, qui élimine à ce moment précis ce qu'il y avait en lui d'âpreté, de rudesse et de qualités étrangères à son tempérament profond, tout ce qu'il avait précisément reçu jadis d'une source extérieure.

L'équilibre durera peu de temps, et lorsqu'il sera rompu au bénéfice de l'Italie, lorsque se produira un véritable débordement d'italianisme et que le flamand reculera touché lui-même, l'art français perdra peu à peu ces qualités originales. Mais au moment où nous sommes placés, celles-ci fleurissent en toute liberté, en particulier dans la région de la Loire, et le *sépulcre de Solesmes*, que nous allons étudier tout d'abord, est un des spécimens les plus caractéristiques de cet art vraiment français de la fin du xv^e^ siècle, puissant et charmant à la fois, qui est resté gothique dans son principe, même après avoir subi cette transformation que nous avons vue s'esquisser plus haut, en dehors de toute intervention italienne.

Le Sépulcre de Solesmes.

Le groupe de l'Ensevelissement du Christ de l'église de l'abbaye bénédictine de Solesmes[1] nous est parvenu dans un état de conservation remarquable. Il est très connu, très célèbre même, et on l'a bien des fois décrit et commenté. Il ne laisse pas cependant de régner à son sujet de nombreuses obscurités et beaucoup des commentaires dont il a été l'objet sont assez hasardés ou reposent sur des bases bien fragiles. Le beau livre de *Dom de la Tremblaye*[2], qui les résume et les discute avec une modération et une sagesse remarquables, nous donne à peu près le dernier état de la question; après toutes les recherches qui ont été faites soit aux Archives nationales, soit chez les notaires de Sablé, il est peu probable que des lumières nouvelles viennent d'ici longtemps éclairer l'histoire de ce monument. C'est donc en lui-même surtout qu'il convient de l'étudier, et en le rapprochant des œuvres de sculpture similaires que nous pouvons connaître.

1. Moulé au Musée de sculpture comparée du Trocadéro.
2. Dom de la Tremblaye, *Les sculptures de l'église abbatiale de Solesmes*, 1892, fol., 36 héliog.

Nous n'en referons pas ici une description détaillée que l'on trouvera dans les monographies de Dom Guéranger[1], Dom Guépin[2] et Dom de la Tremblaye, et dont nous dispensent, du reste, les gravures ci-contre.

Solesmes. — Ensemble du Sépulcre. (Pierre.)
(D'après une héliogravure de l'ouvrage de Dom de la Tremblaye.)

La *décoration* du monument tout entier, à part les deux pilastres à arabesques de droite et de gauche, est un admirable spécimen de cet art gothique si riche et si vivant dont nous avons parlé au chapitre II. Nous avons également étudié plus haut le caractère des deux pilastres à l'italienne[3], nous n'y reviendrons donc pas.

Quant aux *sculptures* proprement dites, elles comprennent ici : dans la grotte inférieure, ou plutôt dans l'enfeu, le groupe des huit personnages qui accomplissent la mise au tombeau du Christ; à l'entrée de cette grotte, les deux soldats qui gardent le sépulcre, dans la partie haute, les figures à mi-corps de David et d'Isaïe encadrées dans des niches flam-

1. Dom Guéranger, *Essai historique sur l'abbaye de Solesmes*, Le Mans, 1846.
2. Dom Guépin, *Solesmes et Dom Guéranger*, Le Mans, 1876.
3. Cf. plus haut, chap. VI, p. 192-193.

boyantes, plus cinq figures d'anges continuant la série de ceux qui sont placés sur les parois de la grotte et portent les instruments de la Passion ; enfin, les deux larrons qui se tordent de chaque côté de la croix vide du Sauveur.

Nous devons joindre à cet ensemble un saint Pierre qui a figuré longtemps dans la même chapelle et se voit aujourd'hui à l'entrée de l'église, sous un édicule moderne de style roman. Il est indépendant du sépulcre ; mais il est absolument de même style que les plus belles figures et doit s'y rattacher étroitement.

La date de l'ensemble, au moins celle qui paraît marquer l'achèvement du monument[1], nous est donnée par une inscription placée dans l'un des pilastres de l'encadrement :

MCCCC IIII^{XX} XVI KAROLO VIII^{O} REGNANTE

A ce moment, le monastère, qui avait été déjà très embelli, après 1470, par le prieur *Philibert de la Croix*, était gouverné par un nommé *Philippe Moreau de Saint-Hilaire* (1495-1507). Mais c'était le prédécesseur de celui-ci, *Guillaume Cheminart*, qui avait commencé le monument ; il l'avait peut-être même à peu près achevé lorsqu'il résilia ses fonctions en 1495. Ce sont en effet ses armes que l'on voyait seules, d'après une description ancienne, dans un des écussons décorant la façade du sépulcre. Les autres écussons, qui avaient été, comme celui-ci du reste, grattés pendant la Révolution, ont été restaurés de notre temps : ils portaient les armes du roi de France, celles de la reine Anne, mi-partie hermine et mi-partie fleur de lis, enfin les armes du dauphin leur fils. Était-ce là une simple flatterie ? Ou faut-il y voir, comme on l'a soutenu, une preuve de la part prise par Charles VIII aux travaux du sépulcre ? Cette dernière hypothèse est assez plausible lorsqu'on sait surtout que Charles VIII vint à Sablé en 1488 et qu'on retrouve encore le nom de Solesmes dans un acte royal daté de 1493[2]. Il est peut-être téméraire en tous cas d'affirmer pour cette seule raison que le roi fit la plus grande partie des frais du monument, il l'est encore davantage d'en induire que *Michel Colombe*, parce qu'il était ou sera plus tard désigné comme tailleur d'images du roi et de la reine, doit être considéré comme l'auteur des sculptures du Sépulcre.

1. On sait cependant que ces dates, inscrites dans quelque partie de décoration, n'indiquent pas toujours, avec la valeur d'une signature authentique générale, la date de l'œuvre totale. Ainsi certains pilastres du *tombeau de Louis XII*, à Saint-Denis, sont datés de 1519 et cependant le tombeau ne fut achevé que près de 10 ans plus tard. Ici, Dom de la Tremblaye (*ouv. cit.*, p. 18 et 20) indique, d'après un manuscrit ancien, que le groupe aurait été commencé en 1494 et fini en 1498. Nous garderons la date de 1496 comme une date moyenne.

2. De la Tremblaye, *ouv. cit.*, p. 136.

En tous cas, ce que l'on raconte sur Jean d'Armagnac, seigneur de Sablé, sur sa présence parmi les personnages du tombeau, sur la direction qu'il aurait donnée à l'œuvre, sur ses séjours en Touraine, sur ses rapports possibles avec Michel Colombe qui l'auraient amené à employer cet artiste de préférence à tout autre, tout cela est de pure hypothèse[1]. On sait seulement que ce personnage avait fait quelques libéralités au prieuré[2]; mais rien ne prouve qu'il ait collaboré à l'édification du Sépulcre qui ne portait même pas ses armoiries.

Nous laisserons donc de côté pour le moment la question de l'attribution qui ne peut être résolue par aucun document certain, nous réservant d'y revenir quand nous aurons examiné l'œuvre en elle-même. Nous nous contenterons de désigner l'auteur des sculptures sous le nom de *maître de Solesmes*. Peu nous importe, du reste, à vrai dire, de pouvoir ou non remplacer par un nom propre cette désignation vague : car ce que nous cherchons surtout ici, c'est la signification et la place de l'œuvre dans l'art français.

Constatons tout d'abord que nous avons affaire à un aboutissement plus qu'à un commencement. Rien ne nous paraît plus injuste en effet que l'opinion de Palustre qui prétend quelque part que les morceaux essentiels de ce sépulcre « rompent ouvertement avec le moyen âge et accusent tous les caractères de la véritable sculpture ». Si une œuvre au contraire nous paraît proche de la noblesse, de la grandeur et de la dignité simple de notre sculpture du XIII^e^ siècle français, c'est bien celle-ci, et il faudrait méconnaître absolument notre passé pour prétendre que ces qualités sont nouvelles chez nous.

Le R. P. de la Tremblaye nous paraît également s'écarter de la vérité lorsqu'il insinue que, tout en étant restée plus française, cette sculpture, comme la décoration qui l'environne, s'est pénétrée d'éléments italiens et « qu'à force de chercher la noblesse dans la nature elle ira peu à peu elle aussi au courant italien[3] ». Nous avons suffisamment étudié dans un chapitre précédent les œuvres italiennes des *Laurana*, des *Mazzoni* et des *Juste*, pour comprendre que ce n'est pas elles qui pouvaient diriger le maître de Solesmes dans la voie où nous le voyons engagé. Lorsque nous nous mettons en présence de son œuvre et que nous lui cherchons des analogues, c'est à celle de *Gilles de la Sonnette* à Tonnerre que nous songeons tout de suite.

1. Cf. notamment abbé Bossebœuf, *Les sculptures de Solesmes et l'école de Tours*, l'Art. XLIX (1890).

2. Deux chartes citées par *Dom Guépin* (*ouv. cit.*, p. 41) concernent les droits et rentes concédés par lui aux religieux.

3. *Ouv. cit.* Avant-propos.

Le caractère du robuste sépulcre bourguignon est, il est vrai, légèrement transformé et adouci[1] dans cette sculpture postérieure. Mais il serait inadmissible là-devant de songer à tel ou tel groupe dramatisé de Modène ou de Naples. Traditionnelle et purement française, telle nous apparaît essentiellement l'œuvre que nous allons étudier.

Tout d'abord la disposition des personnages est à peu près celle qui est de tradition constante dans l'art français. Deux disciples âgés debout soutiennent

Solesmes. — Ensevelissement du Christ. (Pierre.)
(D'après une héliogravure de l'ouvrage de Dom de la Tremblaye.)

dans un linceul le corps du Christ qu'ils vont déposer dans le tombeau : derrière, la mère de douleur également debout, les bras pendants, sans un cri, sans un geste, discrètement soutenue par un saint Jean triste et beau ; à sa gauche, deux saintes femmes affligées dont l'une joint les mains et l'autre ouvre un vase de parfums ; à droite du saint Jean, sur la même ligne, un disciple barbu apportant également des parfums.

L'introduction de ce personnage dans le groupe principal est la seule addition au thème consacré que se soit permise l'artiste. Et cette addition était

1. Cf. plus haut, chap. II.

nécessitée tout simplement par le fait du déplacement de la Madeleine. D'ordinaire, en effet, trois saintes femmes accompagnent la Vierge et saint Jean ; nous les retrouvons bien ici ; mais l'artiste a séparé la Madeleine du groupe principal pour la représenter sur le devant du tombeau, accroupie, abîmée dans sa douleur.

Cette idée assez rare dans les grands groupes de la Mise au tombeau que nous connaissons n'était pas cependant sans précédent. Parfois, dans les miniatures ou les peintures des XIV^e^ et XV^e^ siècles, représentant l'ensevelissement du Christ, on voit un personnage séparé du groupe principal et accroupi sur le devant du sarcophage [1]. Dans la nombreuse série de ces bas-reliefs en albâtre d'origine douteuse, espagnole disent les uns, anglaise disent les autres [2], c'est la Madeleine qui est figurée quelquefois à genoux devant le sarcophage où va reposer le Christ et qui saisit dévotement la main du cadavre [3]. Dans le retable de Bessey-lès-Cîteaux, œuvre probable de l'imagier Claus de Werve [4], où l'on remarque, à défaut d'une exécution très soignée, quelques idées plastiques curieuses et originales, la Madeleine, agenouillée sur le devant de la scène, se précipite ardemment vers les pieds du Christ pour les embrasser et y

Bessey-lès-Cîteaux. — Ensevelissement du Christ.
Fragment du retable de *Claus de Werve*.

1. Voir, par exemple, au Musée du Louvre, un petit panneau peint de la fin du XIV^e^ siècle, où est un disciple âgé et barbu qui est figuré de cette façon.

2. Cf. Courajod, *Bull. archéol. du comité des trav. historiques*, 1895, p. XXIII-XXIV. — Destrée, *Guide du visiteur aux Musées d'art décoratif de Bruxelles*, 1897, p. 29. — Paul Vitry, *Bull. Soc. archéol. de Touraine*, 1899. — Abbé Bouillet, *Bulletin Monumental*, 1901, et *Bull. Soc. Antiq. de France*, 17 avril 1901.

3. Particulièrement dans l'un de ceux que l'on voit dans la chapelle du château de *Condé* en Touraine.

4. Cf. plus haut, ch. III, p. 60.

pose déjà la main droite. Enfin, un émail peint, de la *collection Chalandon*, qui a figuré à l'Exposition rétrospective de 1900[1], nous montre précisément la même disposition qu'à Solesmes : la Madeleine est accroupie sur le devant de la scène et remplacée dans le fond par un troisième disciple barbu, avec un turban.

Il est très rare dans l'art du moyen âge qu'une modification iconographique se fasse brusquement et sans intermédiaire, et nous venons de voir que le Sépulcre de Solesmes ne fait pas exception à cette règle. Cependant, l'attitude particulière que le maître a donné ici à la Madeleine, son expression surtout sur laquelle nous reviendrons, dénote, de sa part, une intervention personnelle et une véritable trouvaille de génie.

La présence de ce disciple supplémentaire, ajouté pour maintenir dans le fond de la grotte le nombre de personnes nécessaire à l'harmonie de la composition, a donné lieu à des suppositions tout à fait inutiles. On a prétendu[2] que le porteur de gauche, désigné d'habitude comme Nicodème, était Joseph d'Arimathie ; son voisin, avec son vase à parfums, représenterait dans ce cas Nicodème[3]. Quant au disciple de droite, imberbe et portant des vêtements civils somptueux, avec un collier d'ordre au cou, ce serait, dit-on, *Jean d'Armagnac* lui-même, le seigneur de Sablé, qui se serait fait représenter *en personne* dans la scène de la Mise au tombeau. La tête de ce personnage reproduit avec une vigueur peu commune, une physionomie individuelle, prise directement dans la nature, cela est certain. Mais que ce soit le portrait de Jean d'Armagnac, nous ne pouvons l'affirmer. L'hypothèse d'un portrait du roi René d'Anjou[4] nous paraît au moins aussi vaine ; quant à l'idée de faire figurer à cette place, non pas un personnage sacré, avec les traits particuliers d'un personnage réel et vivant, mais bien ce personnage lui-même, elle nous paraît contre tous les usages et toutes les traditions[5].

Cette discussion iconographique qui met en relief les qualités de portraits

1. *Cat. Exp. rétrosp. 1900*, n° 2620, reproduit dans la *Rev. de l'art ancien et moderne*, 1900, t. VIII, p. 66.

2. Cf. Dom Guépin, *ouv. cit.*, p. 12.

3. Celui-ci, d'après l'évangile de saint Jean, remarque-t-on, arrive portant cent livres de myrrhe et d'aloès pour embaumer le corps du Christ.

4. Cf. Lachèse, *Mém. de la Société d'agriculture, sciences et arts d'Angers*, 1863, VI, 67, réfuté par Dom de la Tremblaye, *ouv. cit.*, p. 117. — Cartier, *Les Sculptures de Solesmes*, p. 18. — Cf. aussi Bossebœuf, *art. cit.*, p. 212-215. Ce dernier veut encore voir un deuxième portrait de Jean d'Armagnac dans un des personnages figurés sur la chape du saint Pierre. Il convient, croyons-nous, d'être très prudent dans ces identifications.

5. Lorsqu'on introduit dans ces scènes sacrées un personnage réel, on le représente toujours agenouillé « en donateur », c'est la tradition constante du moyen âge chrétien. C'est ainsi par exemple que Fouquet a figuré Étienne Chevalier dans la *Mise au tombeau* de son Livre d'heures.

CLICHÉ DES MON. HIST.

SOLESMES. — LE JOSEPH D'ARIMATHIE DU SÉPULCRE

(D'APRÈS LE MOULAGE DU TROCADÉRO

de certaines figures, nous amène à parler du réalisme puissant, bien que discret, qui est une des qualités essentielles du maître de Solesmes. Celui-ci pour composer ses figures n'a recours à aucun modèle abstrait ou idéal, mais bien à la nature, selon la grande tradition réaliste de tout le XV^e^ siècle.

Cliché des Mon. hist.

Solesmes. — La Vierge et le saint Jean du Sépulcre (d'après le moulage du Trocadéro).

Il y a même, dans les parties secondaires, les deux larrons par exemple, des morceaux qui sont de pur naturalisme : l'anatomie en est très soignée, les têtes vulgaires puissamment rendues, l'ensemble rappelle absolument le caractère de la sculpture forte et vraie du XV^e^ siècle franco-bourguignon.

Mais il y a plusieurs espèces de réalisme : celui que nous allons trouver ici, même dans les morceaux les plus serrés comme la tête du soi-disant Jean

d'Armagnac, n'a pas la brutalité sèche et dure coutumière à Mazzoni. Il est large et puissant comme celui des imagiers de Tonnerre et de Dijon ; mais il n'est ni vulgaire, ni dramatique à l'excès.

Dans sa recherche passionnée de la vérité, le réalisme septentrional, celui d'un Van der Weyden ou d'un Thierry Bouts en Flandre, d'un Claus Sluter ou d'un Claus de Werve à Dijon, avait scruté toutes les déformations de la figure humaine et les avait rendues implacablement. Il avait vulgarisé, enlaidi ses types comme à plaisir. Chez nous, à Dijon, les prophètes du Puits de Moïse avaient pris des traits ravagés de vieux Juifs décrépits; à Tonnerre, les Saintes Femmes du sépulcre étaient encore de simples paysannes bourguignonnes, et le saint Jean un clerc épais et lourd. Le Christ lui-même, que la douleur atteignait à peine au XIII^e^ siècle, s'était contracté et convulsé dans les souffrances de la Passion : il était devenu l'*homme* de douleur. Songeons au Christ souffrant de Beauvais, agonisant sous sa couronne d'épines, au Christ champenois du Louvre, ou bien aux Christs flamands comme celui de Nivelles, celui même de Limeray que nous avons étudié plus haut[1]. Le Christ de Tonnerre renversait encore désespérément la tête en arrière et sa poitrine soulevée gardait la trace des spasmes de l'agonie.

Ici au contraire le corps inanimé est d'une beauté sereine et calme qui semble nous ramener à la majesté tranquille de l'art du XIII^e^ siècle[2]. Quant aux figures des disciples et des Saintes Femmes, elles sont encore vraies et non conventionnelles; mais on y sent déjà un certain effort pour ennoblir ou tout au moins agrandir les types en les idéalisant légèrement. Le Joseph d'Arimathie est le plus naturaliste de tous : on a pu y voir un portrait sans aucune invraisemblance ; nous pouvons remarquer cependant un type à peu près semblable dans la figure de l'Isaïe vu à mi-corps qui s'encadre avec le David, au-dessus du sépulcre. Est-ce un second portrait du même personnage? n'avons-nous pas là plutôt un résultat de cette tendance à répéter, à uniformiser légèrement les types, caractéristique de l'esprit nouveau qui se manifeste dans les œuvres de l'époque que nous étudions.

Il est tout à fait inutile du reste de chercher ici un résultat de l'influence de l'art italien : celui-ci, tel que nous l'avons vu se répandre en France, passe brusquement du réalisme exaspéré aux répétitions toutes conventionnelles ; ce que nous constatons chez le maître de Solesmes, c'est simplement ce que l'on pourrait observer aussi chez un Memling ou chez un Gérard David : au lieu de nous donner pour chaque figure une reproduction très

1. Cf. plus haut, p. 249.

2. Nous retrouverons un peu plus tard ce même caractère dans certaines sculptures de l'école de la Loire, le Christ de la Bourgonnière par exemple. Cf. chap. XI.

individuelle de quelque physionomie saisie sur le vif, l'artiste arrive à se créer une sorte de *type* dont les éléments sont puisés dans la nature, mais combinés à sa fantaisie et qu'il est porté à reproduire sans cesse : c'est le cas par exemple pour les Vierges et les saints Jean de Memling. Dans cet ensemble-ci, les figures du saint Jean, de la Vierge et de la Madeleine sont toutes trois à peu près de la même famille ; les deux Saintes Femmes appartiennent aussi à un type commun ; de même les deux disciples barbus ; de même le David de l'encadrement et le saint Pierre placé en dehors du monument.

Solesmes. — Statue de saint Pierre. (Pierre.)

Il en est de même encore pour tous les petits angelots, très gothiques, très français, que l'on rencontre sous la voûte abritant le sépulcre, au pied du Calvaire ou au-dessus des voussures de l'enfeu. Celui que nous avons reproduit à côté de l'un des pilastres italiens, avec sa tête baissée, ses mains jointes, son col brodé et sa petite tunique à plis fins, peut nous donner le type de tous les autres[1]. C'est une création exquise et bien caractéristique de l'esprit que nous cherchions à définir tout à l'heure. Un peu plus adouci encore que l'angelot du Lude, d'une délicatesse moins subtile, mais plus tendre et un peu plus molle, il continue la transition entre les angelots sculptés par les imagiers du duc de Berry pour la chapelle de Notre-Dame-la-Blanche à Bourges et les délicieux angelots funéraires placés par Michel Colombe sur le tombeau de Nantes. Il est le frère des angelots qui environnent la Vierge glorieuse du triptyque de Moulins et le cousin germain des anges musiciens de Memling : rien n'est plus typique que le contraste entre sa grâce décente et pure et l'impudeur de ces amours charnus, sculptés tout à côté dans les deux pilastres par quelque décorateur fraîchement arrivé d'Italie.

1. Cf. plus haut, p. 193, fig.

Ce réalisme très sensible encore, bien qu'un peu mitigé et adouci, ce n'est pas seulement dans les visages, mais aussi dans les attitudes que nous l'observons, et nous saisissons même là autre chose qu'un simple adoucissement du réalisme bourguignon : nous saisissons la persistance et la suite de la véritable tradition française. La sculpture n'a jamais été chez nous jusqu'au XVI^e^ siècle un art de gesticulation : l'aisance des figures, la vie qui circule en elles, qu'il s'agisse du saint Théodore de Chartres ou des saintes de Châteaudun, se manifestent sans aucune de ces attitudes forcées ou théâtrales que les Italiens ont toujours aimées, de ces postures contournées, dansantes ou violemment dramatiques, que les Flamands ou les Allemands ont recherchées parfois. Les prophètes de Dijon eux-mêmes, avec leur caractère véhément et passionné, sortent légèrement de la pure tradition française et trahissent les origines septentrionales de Sluter et de son neveu.

Cliché des Mon. hist.

Solesmes. — Une des Saintes Femmes du Sépulcre.
(D'après le moulage du Trocadéro.)

Le saint Pierre de Solesmes est peut-être la figure la plus caractéristique de l'ensemble à ce point de vue. Son attitude est très simple et très digne, bien qu'il soit encore un peu lourd et trapu à la bourguignonne. Tenant les clefs d'une main, il bénit de son autre main levée, la tête légèrement penchée en avant, d'un air doux et affectueux. Il n'y a, pour se rendre compte de la différence entre cet art-ci et l'art d'importation italienne, qu'à comparer cette figure avec la statue d'évêque bénissant sculptée par des marbriers de Gênes pour l'abbé de Fécamp[1]. Le thème

1. Cf. plus haut, chap. VI, p. 157-158.

est à peu près identique, l'époque aussi, et les deux œuvres sont cependant infiniment éloignées l'une de l'autre.

C'est la même vérité d'attitude et le même naturel aisé que nous observons dans toutes les figures du sépulcre : les porteurs robustes soutiennent solidement mais sans effort ni contorsions le linceul où pèse le corps du Maître. Le disciple barbu dont l'attitude est très étudiée se penche légèrement en avant et s'apprête à répandre ses parfums dans le tombeau. La Vierge, accablée, laisse tomber ses bras dans un geste d'une simplicité admirable. Quant à la Madeleine, assise à terre, les genoux légèrement remontés, elle prie doucement, les mains jointes, la bouche posée sur ses mains comme pour étouffer ses sanglots. Seules, les deux saintes femmes de droite, celle qui, d'un geste parallèle à celui du disciple, va jeter des parfums dans le sépulcre et celle qui joint les mains sont peut-être d'une souplesse un peu recherchée, mais sans affectation aucune. On sent simplement que le sculpteur ici est admirablement maître de la forme qu'il manie et qu'il renonce sans déplaisir aux attitudes un peu massives de ses prédécesseurs.

Cliché des Mon. hist.

Solesmes. — Un des Disciples du Sépulcre.
(D'après le moulage du Trocadéro.)

Il en est de même dans l'exécution des draperies. Le système des Bourguignons était d'une ampleur admirable, mais il prenait à la longue des proportions accablantes et dégénérait en une sorte de formule. On sent bien que le maître de Solesmes, directement ou indirectement, a profité de leurs leçons. Tout en modérant ces débordements d'étoffes magnifiques, et sans tomber non plus dans les cassures multiples où s'amuse la verve des Flamands, il garde la souplesse

et l'habileté de ses prédécesseurs; il conserve même encore un peu de leur amour pour l'abondance et l'ampleur des draperies, amour qui s'atténuera entre 1500 et 1510 dans l'école de la Loire; mais il a par-dessus tout, ce qui est bien français et bien de ce temps, un sens admirable de la mesure et de la vérité simple.

Il montre enfin un scrupule d'exactitude infini. Ses vêtements sont des vêtements réels et non arbitraires. Presque tous les personnages du groupe sont revêtus de grandes robes brochées[1], dont la chape du saint Pierre reproduit exactement le travail et l'aspect; on y voit parfois, notamment sur le bord du voile de la Vierge, des broderies de lettres entrelacées[2]. Tous les détails en sont très exactement indiqués. Il y a des détails, boutons de manche, tresses, franges, ou broderies, des différences de tissu, des nuances dans la qualité de l'étoffe ici souple, épaisse et moelleuse, là finement plissée et ajustée sur la forme du corps, qui témoignent d'une conscience admirable. Rien n'est laissé au hasard; tout est fait avec amour, même ce qui ne doit pas se voir. Nous n'avons pas à faire ici à un art de trompe-l'œil à l'italienne, mais à un art honnête et consciencieux. Le soin scrupuleux avec lequel sont rendus tous ces ramages, tous ces orfrois, toutes ces broderies, surtout dans le saint Pierre qui est d'une ciselure admirable, le développement aussi des orfèvreries, des colliers, des bijoux[3] et la minutie de leur exécution sont parmi les caractères essentiels du talent de l'auteur. Ils affirment sa nationalité française, en même temps qu'ils indiquent aussi cette tendance à un art de plus en plus luxueux, de plus en plus riche et amoureux du détail précieux que nous avons vu s'annoncer à la fin du XV^e^ siècle en France comme dans les Flandres.

Mais si nous cessons de scruter les détails pour contempler l'ensemble, ce qu'il y a de plus frappant encore dans l'œuvre du maître de Solesmes, c'est la dignité simple de tout ce groupe et l'émotion contenue qui s'en dégage, et c'est là ce qui le différencie encore mieux soit des productions de l'art italien ou italianisant, soit de celles de l'art flamand.

En ce qui concerne l'art italien en particulier, un dessin attribué à Mazzoni,

1. Cette qualité exceptionnelle des étoffes correspondait probablement à la mode et au goût du moment. La draperie bourguignonne s'était développée, comme l'on sait, à l'imitation des grands et amples vêtements de drap de Flandre qui constituaient le luxe de l'habillement à la cour des ducs de Bourgogne. Ici, ces somptueux vêtements reproduisent sans doute les riches étoffes de brocart et de velours qui se fabriquaient dans les ateliers de Tours.

2. Cf. chap. VII, p. 258-259.

3. On a cherché (cf. Cartier, *Les sculpt. de Solesmes*, p. 18) à tirer des arguments historiques du collier que porte au cou le Joseph d'Arimathie, on a voulu y voir le collier de l'Ordre du Croissant ou celui de l'Ordre de Saint Michel. La médaille ou l'emblème qu'il soutenait a disparu. Cela nous paraît du reste un pur ornement de fantaisie.

qui est conservé au Cabinet des estampes de Munich et que nous reproduisons ici, nous révèle dans le premier jet du maître lui-même les intentions violemment dramatiques de ses compositions, et ce simple schéma nous permet de mesurer, en le comparant au dessin général du groupe de Solesmes, toute la distance qui sépare les deux arts. Il n'en serait guère autrement si nous considérions quelque estampe de Mantegna, quelque plaquette de Donatello ou quelqu'un de ses bas-reliefs des chaires de S. Lorenzo par exemple. Nous retrouverons plus tard en France ces compositions tumultueuses, forcenées, déclamatoires, ces types moins expressifs, à côté de gestes d'une véhémence passionnée. Mais il n'y a rien de plus opposé à l'art de Solesmes, qui est un art calme et grave, mesuré et contenu, pénétrant et puissant.

Munich. Cabinet des Estampes. — Dessin attribué à *Guido Mazzoni*.

Le maître de Solesmes n'a pas cherché non plus le pathétique à la façon des Flamands ou des Allemands qui arrangent la scène de façon pittoresque, et en varient la composition avec plus ou moins d'adresse, comme Adam Krafft et ses émules par exemple, à Nuremberg, dans la chapelle du cimetière, ou sur les contreforts de Saint-Sébald. Certains auteurs de sépulcres français, chez qui l'influence septentrionale est prépondérante, ont recherché de même des effets âpres, rudes, mouvementés : à Nevers, la Vierge tombe tout d'une pièce entre les bras du saint Jean ; à Pont-à-Mousson, elle est toute pliée en deux, accablée sous une lourde draperie ; à Moulins, à Notre-Dame-la-Grande de Poitiers, les types sont d'une vulgarité excessive et les attitudes beaucoup plus tourmentées.

A Solesmes, au contraire, la disposition d'ensemble est la plus simple possible, et nul n'a su, à l'aide de ces divers éléments, que nous avons notés, composition traditionnelle empreinte de grandeur et de noblesse, réalisme puissant adouci par le sentiment de la grâce, dresser un chef-d'œuvre aussi complet, et aussi humain.

C'est dans la Madeleine surtout, dans cette création qui est à peu près toute personnelle à notre imagier, qu'il arrive, avec des moyens très simples, à incarner toute l'émotion contenue et profonde, toute la tendresse respectueuse et la tristesse poignante dont son art est capable, dans une figure qui est à la fois d'une familiarité et d'une noblesse extrêmes. Dom Guéranger décrivant le sépulcre de Solesmes a fort bien senti le caractère exceptionnel de cette statue : « Elle vit, elle respire doucement, écrit-il, son silence est en même temps de la tristesse et de la prière. » Et Dom de la Tremblaye ajoute : « Nous ne croyons pas que des artistes imbus de la Renaissance italienne, encore moins des Italiens, aient jamais pu traduire, avec des moyens aussi sobres, une pensée de foi aussi profonde que cette désolation sereine plus près du sourire de l'extase que des contractions de la douleur[1]. » C'est là évidemment l'un des chefs-d'œuvre de la sculpture française de tous les temps[2].

Unité de l'œuvre.

L'ensemble du Sépulcre de Solesmes nous paraît présenter, quel qu'en soit l'auteur, une *unité de conception et d'exécution* remarquable. Évidemment, le travail dura plusieurs années et nécessita la présence d'un atelier assez nombreux. Tout n'est pas de la même main ni de la même valeur. Mais il est tout à fait artificiel, croyons-nous, de faire des groupements subtils comme on l'a tenté[3], de voir par exemple dans quelques morceaux, la fin de notre art national et dans les plus puissants, dit-on, les plus vigoureux, comme les porteurs et le Christ, des œuvres postérieures dues à des artistes venus de l'étranger. Pour d'autres critiques[4], ces dernières figures seraient précisément l'œuvre de Michel Colombe, tandis que la Madeleine, les deux Saintes Femmes et les larrons appartiendraient au milieu du XVI^e^ siècle et seraient dus très probablement à l'école des Richier.

S'il est vrai que certains morceaux sont d'une exécution supérieure où l'on sent tout à fait la main du maître, la disproportion de ces figures avec les autres est loin de nous frapper aussi vivement ; nous les avons toutes exami-

1. *Ouv. cit.*, p. 114.

2. Cette figure fut de tout temps assez célèbre. Il paraît que le cardinal de Richelieu désirait la faire transporter dans son château de Richelieu (cf. abbé Bossebœuf, *art. cit.*, p. [215, d'après un manuscrit de la Bibliothèque de Tours). Nous n'en connaissons pas cependant d'imitation postérieure. Elle a été, mais à une époque assez récente, reproduite dans la chapelle de N.-D. des Ardilliers de *Saumur*, mais très amincie et édulcorée. On a supprimé en particulier le détail si touchant et si vrai des lèvres posées sur les pouces croisés.

3. Cf. Cartier, *Les sculptures de Solesmes*, Le Mans, 1877.

4. Abbé Souhaut, *Les Richier et leurs œuvres*, 1883, p. 162-226. Réponse de M. Cartier dans la *Revue du Monde catholique*, 1884.

CLICHÉ DES MON. HIST.

SOLESMES. — LA MADELEINE DU SÉPULCRE

(D'APRÈS LE MOULAGE DU TROCADÉRO)

nées de très près et nous y avons trouvé partout exactement le même travail, les mêmes procédés, les mêmes habitudes de facture aussi bien que le même esprit et le même style. Il y a des morceaux secondaires plus lourds et plus rustiques, comme certains anges des parties hautes, placés dans l'encadrement, mais outre le saint Pierre qui figure en dehors du sépulcre, le David et l'Isaïe, nous ont paru participer presque exactement des mêmes qualités que les personnages du groupe central. Les larrons eux-mêmes[1], si haut qu'ils soient placés, sont d'excellentes et très vigoureuses sculptures réalistes conçues dans l'esprit du XV^e^ siècle.

Enfin il est surtout inadmissible, à notre avis, de séparer la Madeleine du reste du Sépulcre ; ce serait méconnaître le caractère essentiel de cet art dont elle est l'expression parfaite et comme la fleur exquise[2]. Jamais un Italien, jamais un italianisant n'eût pu concevoir et réaliser une figure de cette sorte ! L'esprit qui l'anime et que nous venons de définir nous en est le plus sûr garant.

Au point de vue iconographique, nous avons vu déjà qu'elle se rattachait nécessairement au groupe des personnages du fond de la grotte, qui sans elle eût été incomplet et boiteux[3].

On fait remarquer[4] que par son exécution et par son style la figure paraît, au premier abord, assez différente des autres personnages : sa simplicité générale et la modestie de son accoutrement étonnent un peu il est vrai. Mais en regardant de plus près, on retrouve d'abord dans cette statue nombre de petits détails où se trahit la manière minutieuse chère à notre artiste : une petite bordure de larmes autour du col de son corsage, la fermeture des manches serrées autour du poignet, tout le détail réaliste du costume ; dans le coin du voile qui retombe sur l'épaule, on peut observer la même facture,

1. On peut s'en rendre compte plus facilement sur les moulages des deux bustes placés récemment au Trocadéro.

2. Cf. Cartier, abbé Souhaut, abbé Bossebœuf, *loc. cit.*

3. Il en est tout autrement de la figure qui, au-dessous du Sépulcre d'*Amboise* (cf. plus loin. chap. XII, fig.), représente la Madeleine pénitente et demi-nue. Outre l'attitude méditative qu'on lui a donnée, outre le style de la figure qui est entièrement différent et infiniment plus tardif, le fait seul de la présence des trois Saintes Femmes dans le groupe principal suffirait à nous prouver que la Madeleine du bas est une addition postérieure et indépendante, et que l'assimilation avec Solesmes est tout à fait injustifiable. Cette autre Madeleine est, du reste, malgré sa réputation, une figure médiocre et lourdement classique.

Quant à dire que la Madeleine du Sépulcre de Solesmes a été mise là pour rappeler un personnage qui, dans le groupe postérieur de l'Ensevelissement de la Vierge, sculpté pour Dom Bougler, est accroupi dans une situation analogue, c'est renverser absolument l'ordre logique des choses, puisque celui-ci, qui n'a rien à faire à cette place, n'a été conçu, sans doute, que pour faire un pendant à la Madeleine.

4. Cf. abbé Bossebœuf, *art. cit.*, p. 215.

presque le même coup de ciseau que dans certains détails du costume des autres Saintes Femmes[1]. De même, le modelé un peu lourd du torse rappelle exactement ce que nous voyons dans ces statues dont on voudrait séparer notre Madeleine. Au contraire, dans la seconde série des sculptures de Solesmes, chez les suivantes classiques qui environneront le Sépulcre de la Vierge, tout tendra à l'élégance, tout deviendra convention dans la figure, ainsi que dans les costumes qui n'offriront plus rien de réel ni de précis; la draperie à petit plis multiples et compliqués n'aura plus rien de commun avec celle-ci qui est toute voisine encore, dans sa largeur et sa souplesse, de la draperie gothique du xv^e^ siècle.

Cette simplicité qui nous frappe est voulue sans doute chez le maître de 1496. Pour distinguer la Madeleine des autres Saintes Femmes, on la représentait d'ordinaire la tête nue, les cheveux pendants, tandis que les autres figures étaient chargées de coiffures compliquées ou de voiles sévères; elle portait en général des costumes d'une richesse extraordinaire. Le sculpteur ayant ici donné une parure très somptueuse à tous ses personnages a voulu sans doute distinguer la pécheresse en lui prêtant un appareil très simple, très humble, qui s'harmonisât avec la modestie et l'humilité de l'attitude qu'il concevait pour elle.

Il n'y a donc aucune espèce de raison, selon nous, de placer l'exécution de ce morceau admirable aux environs de 1550, ni de l'attribuer, comme a fait M. l'abbé Souhaut, à l'école des Richier, fut-il même constaté, et ce n'est pas le cas, que ceux-ci sont venus à Solesmes pour l'exécution des groupes subséquents.

Il serait plus naturel, et on le fait presque toujours, de regarder les deux soldats debout de chaque côté du Sépulcre comme étant sortis d'une main ou d'un atelier différent. On les considère un peu comme des hors-d'œuvre de même style et de même origine que les pilastres à arabesques[2]. Nous ne sommes pas, pour notre part, absolument certain de la légitimité de cette exclusion.

D'abord, au point de vue iconographique[3], ce sont bien suivant le type traditionnel, deux des soldats chargés de garder le Sépulcre du Christ. On

1. On retrouve aussi dans les rochers formant terrasse sur lesquels elle est assise, un parti pris d'arrangement identique à celui des autres figures, ce qui semble bien prouver qu'elle a été faite à tout le moins en même temps et sous la même direction.

2. Palustre, *Ren. en France*, III, 117-143.

3. Nous laisserons de côté les imaginations de M. Cartier, qui veut voir ici soit des soldats convertis au Calvaire, comme le Centurion et Longin, et venus pour assister à l'ensevelissement, soit deux seigneurs du temps de Charles VIII, revenant d'Italie et ayant désiré figurer dans cette scène avec les brillantes armures rapportées de Naples ou de Florence.

représente ces soldats d'ordinaire couchés, endormis devant le tombeau, surtout en Allemagne et en Flandre, et dans la région de l'Est de la France, à *Pont-à-Mousson*, par exemple. Ceux que l'on voit cependant, à *Auch*, sont debout, de même ceux qui figurent à *Châtillon-sur-Seine*, dans le sépulcre de saint Vorle [1].

Il nous est difficile de juger du caractère de leurs visages, car ils sont l'un et l'autre très mutilés, et c'est surtout celui de leur harnachement qui nous frappe. Or, il est certain que la forme de ces cuirasses à lambrequins est en partie empruntée à l'antiquité. Est-ce une raison pour déclarer que le travail est italien? Remarquons d'abord que le souvenir de cette forme du vêtement militaire romain ne s'était jamais complètement perdu pendant le moyen âge [2]; de plus, par les miniaturistes, par Fouquet et son atelier, quelques types de costumes italo-antiques avaient pu déjà se répandre chez nous. Ici du reste ce harnachement antique, très interprété et singulièrement défiguré, est bien loin de la réalité archéologique. Il est même très loin de ce qu'un Italien eût pu faire à la même date, de ce que va faire par exemple Lorenzo da Mugiano pour son Louis XII de Gaillon représenté en cuirasse antique, de ce que faisaient ou avaient fait Mantegna dans ses fresques ou ses gravures, Andrea Riccio dans ses petits bronzes [3], Michelozzo dans sa porte de Milan, Donatello lui-même dans les bas-reliefs où il introduisait des figures costumées à l'antique [4]. Dans toutes ces représentations italiennes, le thorax et les lambrequins étaient identiques à ceux des statues romaines, quelquefois même chargés de bas-reliefs comme dans certaines

Solesmes. — Un des soldats du Sépulcre. D'après le moulage du Trocadéro.

1. La vigoureuse tête bourguignonne de soldat casqué au Musée de *Toulouse* doit provenir d'une figure de ce genre.

2. Il y en a des exemples dans la sculpture de nos cathédrales du XIII^e^ siècle (notamment dans le tympan du portail sud de N.-D. de Paris et au revers de la porte principale de la cathédrale de Reims).

3. Voir l'*Arion* de la collection Davillier au Louvre.

4. Bas-reliefs du Santo de Padoue. Ambons de San-Lorenzo de Florence.

figures d'empereurs en costume d'apparat. Ici, au contraire, nous avons une cuirasse très fantaisiste. Les lambrequins classiques se couvrent de décorations végétales, retombent sur une cotte de mailles et voisinent avec des genouillères ornées de têtes étranges ainsi qu'avec un poignard couvert de lettres gothiques fleuries.

C'est exactement le costume que nos miniaturistes de la seconde moitié du xv^e^ siècle donnaient aux soldats romains lorsqu'ils illustraient Tite-Live ou César. C'est celui que l'on voit par exemple dans la miniature d'un *César* de la *Laurentienne* reproduit par M. Müntz[1]; c'est celui que l'on trouve dans mainte tapisserie flamande de la fin du xv^e^ ou du début du xvi^e^ siècle[2]. Lorsque, en 1501, Michel Colombe sera chargé de faire le moule d'un « harnois » pour le *Turnus* d'un mystère joué devant le roi, c'est très probablement quelque chose d'analogue à cet arrangement-ci qu'il fournira au costumier de l'époque, et c'est encore d'une cuirasse de ce genre qu'il revêtira sa figure de la Force au tombeau du duc de Bretagne. Dans ces divers exemples, la virtuosité des imagiers se donne carrière en répandant sur le classique thorax des rinceaux magnifiques, mais d'un style fort éloigné de l'antique, et bien plus proche de ces grands dessins de broderie dont nous avons signalé la richesse sur les robes des personnages du Sépulcre.

Dans l'ensemble des figures cependant, quelques caractères comme le mouvement plus accentué, les proportions légèrement différentes, les physionomies brutales paraissent éloigner ces soldats du reste des personnages du Sépulcre et les rapprocher de ceux qui accompagnent le Christ dans le Portement de croix de Laurana. Ils sont malgré tout d'un style plus posé et plus robuste, d'une exécution plus délicate et plus minutieuse, et nous ne serions pas éloigné de supposer qu'ils furent exécutés par des ouvriers français de l'atelier de Solesmes, bien que les modèles en aient peut-être été donnés par des Italiens.

Il est certain en effet qu'il vint des Italiens à Solesmes, nous l'avons déjà noté tout à l'heure[3]; le caractère des pilastres d'une part et celui des voussures de l'enfeu de l'autre sont trop dissemblables pour faire croire à un simple changement d'inspiration ou de modèle. Il n'est même pas tout à fait juste de parler de la « renaissance qui commence à poindre dans ces rinceaux un peu épais »[4], c'est bel et bien un art tout fait, tout formé, brusquement transplanté sur notre sol. La question des soldats mise à part, ces Italiens paraissent s'être bornés ici, comme nous l'avons constaté presque partout

1. *Ren. Ch. VIII*, p. 458.

2. On revêt souvent certains personnages allégoriques et mythologiques, Hercule par exemple, de cette même armure de fantaisie.

3. Cf. plus haut, chap. VI, p. 193.

4. Bossebœuf, *art. cit.*, p. 212.

à la même époque, à leur rôle d'ornemanistes. C'est eux sans doute qui dictèrent la forme du sarcophage classique avec ses mufles de lion, ainsi que le dessin du vase de la Madeleine et de celui d'une des Saintes Femmes, où court une frise de palmettes renversées que nous retrouvons exactement parmi les arabesques des pilastres. Tout ceci est du reste de pur hors-d'œuvre et n'altère en rien ce que nous avons établi plus haut du style de l'ensemble qui demeure profondément gothique et national.

Les auteurs du Sépulcre.

Mais il serait temps de nous demander qui sont ces maîtres italiens, ou français, dont nous n'avons pas encore jusqu'à présent, et pour cause, cherché à pénétrer la personnalité.

Pour les Italiens, Palustre a affirmé à plusieurs reprises [1] que ce ne pouvait être, étant donné le style des morceaux exécutés par eux, que les deux tailleurs de maçonnerie antique italiens, employés avec Michel Colombe au tombeau de Nantes, et il en a tiré son principal argument pour attribuer le sépulcre au maître tourangeau. Cette ressemblance de style est loin de nous avoir frappé, lorsque nous avons étudié tout à l'heure ces divers morceaux, et, à son défaut, ce serait un véritable cercle vicieux que de prouver la présence à Solesmes de Jérôme de Fiesole par celle de Michel Colombe, et celle de Michel Colombe par celle de Jérôme de Fiesole. En dehors de Jérôme de Fiesole, nous avons mentionné également quelques autres décorateurs italiens, Pacherot par exemple, qui seraient susceptibles d'être venus à Solesmes, mais rien ne nous prouve jusqu'ici que ce soit les uns plutôt que les autres, et il faut attendre la découverte de quelque texte pour nous fixer sur l'identité de ces Italiens qui vinrent travailler à Solesmes.

Est-on plus renseigné sur celle des imagiers français? Il ne nous semble pas [2]. En général, pourtant, on a un peu moins battu la campagne à propos de ces sculptures, qu'à propos de la seconde série des *saints de Solesmes*, pour lesquels les attributions les plus variées et les plus fantaisistes se sont succédé. Ici, presque tous les auteurs qui se sont occupés de la question, se

1. *Ren. en France*, III, 117, 142-3, et *Arch. de la Ren.*, p. 149.

2. Il ne faut tenir aucun compte de la tradition rapportée par un manuscrit de Dom Germain (XVII[e] siècle), attribuant toutes les sculptures de Solesmes à *Germain Pilon* et à deux *élèves de Michel-Ange* (?). On a supposé à Germain Pilon un père sculpteur comme lui, mais c'est une simple tradition. (Cf. Dom Piolin, *Recherches sur les artistes qui ont exécuté les sculptures de l'église abbatiale de Solesmes*, *Revue de l'art chrétien*, 1877, p. 406-430.) La vraisemblance provenant du fait de la naissance de Pilon à Loué (Sarthe) n'existe même plus depuis que ce fait même a été contesté et que l'on a prouvé que Pilon était né à Paris.

sont acharnés à démontrer comme nécessaire l'attribution de l'œuvre à Michel Colombe ; c'est presque un fait acquis pour certains d'entre eux, et pourtant les arguments proposés sont en général si faibles qu'on est tenté dès le premier abord de prendre le contre-pied de la démonstration.

Nous rencontrons d'abord l'argument de Palustre dont nous parlions tout à l'heure, tiré de la soi-disant ressemblance de la décoration italienne ; nous avons vu ce qu'il en fallait penser, remarquons de plus qu'il repose sur ce postulat que, du moment que Michel Colombe est censé avoir travaillé côte à côte avec certains Italiens en 1502-1507, il était déjà *sûrement* associé avec eux dix ans auparavant, à une époque où les Italiens étaient beaucoup moins nombreux en France et où ses futurs associés n'avaient peut-être pas encore franchi la frontière.

Il y a aussi l'argument historique dont nous avons parlé en commençant qui suppose, sans preuve absolue, que le roi aurait pris une part importante dans les travaux, et qu'il n'aurait pu choisir, pour les diriger, que Michel Colombe, attendu que dans la suite celui-ci sera désigné comme tailleur d'images du roi. Or, rien ne nous prouve que le sculpteur ait eu ce titre ou cette fonction dès cette date ; il faut de plus se rendre bien compte de ce que signifiaient ces titres à une époque où la centralisation et l'organisation futures étaient à peine commencées.

On a invoqué enfin un argument qui repose sur un contre-sens évident. Un texte que nous étudierons plus tard nous donne l'indication de la commande faite à Michel Colombe, pour l'église de La Rochelle [1] (1507), d'un sépulcre qui, hélas ! a disparu, et dont le seul aspect nous eût permis sans doute de trancher la question qui nous occupe. Or, ce texte contient à propos de certains détails exigés du sculpteur cette formule « *de la sorte et manière que le cas le requiert et qu'il est accoutumé faire en tel cas* », cet *il*, qui dans la langue du temps est évidemment neutre, a été pris pour un masculin ; on l'a fait rapporter à Michel Colombe ; on a donc représenté celui-ci comme *habitué à sculpter des sépulcres* et comme ayant par conséquent exécuté certainement celui de Solesmes [2]. Comme ce texte est assez circonstancié, on a pu appliquer tous les détails fournis par le marché de l'œuvre perdue à l'œuvre existante et l'on a ainsi constitué une histoire très documentée, mais reposant sur une bien faible base, de l'exécution du tombeau de Solesmes [3].

1. Cf. plus loin, chap. IX.

2. Palustre, *Ren. en France*, III, 240, et Michel Colombe, p. 11-12. — Giraudet, *Artistes tourangeaux*, p. 85. — Cartier, p. 31-37.

3. Le P. de la Tremblaye indique l'objection à faire à cette interprétation, mais ne la combat pas catégoriquement. — Cf. Bossebœuf, *art. cit.*, et Amboise, p. 239-240.

Mais le principal argument au fond est toujours celui avec lequel on peut démontrer tant de choses : à cette époque, il n'y avait qu'un homme capable de faire une telle œuvre, et c'était le nôtre ! Or, on oublie généralement, quand on se sert de ce procédé de raisonnement, et l'étendue de notre ignorance et la révélation possible de tel artiste obscur, capable d'une œuvre de génie.

Il y a d'autre part les arguments intrinsèques tirés du style même de l'œuvre. Mais ceux-ci ont été présentés de telle sorte, on a tant voulu prouver par des phrases vagues, on a tant affirmé, que la suspicion s'éveille involontairement. On se contente en effet d'indiquer « la parenté évidente (?) entre les Saintes Femmes de Solesmes et les figures de Vertus de Nantes, le même style, la même finesse de ciseau[1] », ou bien encore « le même naturel des physionomies, la même vérité dans les attitudes, un faire identique dans l'arrangement des draperies[2] ». Tout cela est assez vague et affirme beaucoup plus que cela ne prouve.

Solesmes. — Détail de l'ornement de la chape du saint Pierre.
(Daprès un calque pris sur l'original.)
(Quart de l'exécution.)

Mais on a trouvé beaucoup mieux : on a découvert une signature. Le P. de la Tremblaye l'a enregistrée, avec quelque réserve il est vrai. M. l'abbé Bossebœuf l'a commentée passionnément ; avec une rare fertilité d'imagination, il a même prétendu expliquer tous les signes et représentations qui entourent l'inscription en question[3]. Celle-ci se trouve dans les orfrois du manteau de la statue de saint Pierre, où de riches broderies figurent une série de niches gothiques abritant de petits personnages très finement ciselés ; l'un d'eux, un homme à longue barbe avec un capuchon, tient une banderole avec cette inscription : — G H S (?) RASIONE M C T —, ces dernières lettres devant, à n'en pas douter, selon M. l'abbé Bossebœuf, s'interpréter *Michaelis Colombae Turonensis*.

Le fait même d'une signature de sculpteur français à cette date nous étonne d'abord un peu, car nous en connaissons infiniment peu d'exemples ;

1. Cartier, *ouv. cit.*, p. 36-38.
2. Abbé Bossebœuf, *Amboise*, p. 240.
3. Abbé Bossebœuf, *Une statue de saint Pierre à Solesmes, l'Art*, t. LIII (1892).

celle de *Jean Barbet*[1] sur l'angelot du Lude est une signature de fondeur; or, les fondeurs signaient assez habituellement les pièces sorties de leur atelier depuis le haut moyen âge. Quant à celle de *Jubert* sur le fragment décoratif des Cordeliers de Troyes, bien qu'elle ait été enregistrée par Courajod et par MM. Koechlin et Marquet de Vasselot[2], nous avouons n'avoir en elle qu'une confiance médiocre. La personnalité du nommé *Jubert* est assez vague[3] et la signature, d'écriture ancienne, mais gravée légèrement à la pointe sur une partie lisse de la décoration, pourrait très bien n'être qu'un graffito quelconque. Il est plus difficile d'affirmer qu'il en est de même pour l'inscription de Solesmes : les caractères sont très nets et très précis, et d'autre part ils n'ont rien d'analogue dans toutes les parties avoisinantes, ils sont même placés de telle sorte, qu'il est assez difficile d'y voir une simple fantaisie décorative : ils diffèrent beaucoup en tous cas de ces séries de lettres brodées sur les bords de certains manteaux où l'on avait voulu déchiffrer des noms d'imagiers totalement inconnus par ailleurs[4]. Il paraît donc bien y avoir ici une intention, une volonté. Serait-ce une inscription mise très postérieurement à l'exécution, ainsi qu'on l'a supposé pour celle du tombeau italien de Dol? Mais celle de Dol nous offre au moins un sens clair et précis; tandis que nous ne pouvons nous empêcher de trouver avec le P. de la Tremblaye que la formule même est, dans le cas présent, assez insolite, et que ce *rasione*, à qui l'on veut faire signifier *à la manière de* ou *sous la direction de*, n'est ni très clair, ni très courant; dans un latin convenable, il semblerait même plutôt devoir signifier *aux frais de*[5].

Il y a donc là, selon nous, quelque chose de beaucoup moins simple, de beaucoup plus obscur que ne l'a prétendu M. l'abbé Bossebœuf, pour qui tout s'éclaire, tout prend un sens précis : dans les lettres de la première partie de l'inscription, dans les accessoires qui l'entourent, il trouve les initiales, les symboles ou les patrons de Guillaume Regnault, de Jean de Chartres, de Jérôme de Fiesole, de Jérôme Pacherot, de tout l'atelier de Colombe enfin, tel que nous pouvons le connaître ou l'imaginer, d'après ce que nous en savons par ailleurs. Il n'est pas jusqu'à un brave évêque qui figure dans une autre partie de l'ornement, chassant un monstre devant lui, où il ne reconnaisse, avec

1. Cf. plus haut, chap. IV, p. 84-85.

2. *Catal. Trocadéro, XIV^e^ et XV^e^ siècles*, n° 716. — *Ouv. cit.*, p. 88.

3. On n'a pas d'autre mention d'un artiste de ce nom avant 1526, date très sensiblement postérieure à celle probable du morceau signé.

4. Cf. plus haut, chap. VII, p. 258-259.

5. On en a rapproché la formule de l'inscription mise beaucoup plus tard à côté du tombeau de Nantes et qui indiquait que ce tombeau avait été fait « *par l'art et l'industrie de Michel Colombe* ». Mais les conditions sont tellement différentes que le rapprochement est peu probant.

saint Pol de Léon, un souvenir particulièrement cher à Michel Colombe, originaire, d'après la tradition, de l'évêché de Léon, en Bretagne.

Plus récemment le même auteur a proposé de lire dans les premières lettres de l'inscription, mutilées ou incomplètes, le nom de *Giffar*. Ce nom serait celui d'un imagier qui aurait travaillé sous la direction ou sur les modèles (*rasione*?) de Michel Colombe et exécuté peut-être le saint Pierre, peut-être même tout le sépulcre ; ce Giffard ne serait autre, les questions de date arrêtant assez peu notre auteur, que l'imagier angevin qui devait sculpter plus tard la statue de saint Maurice et de ses compagnons pour la façade de l'église Saint-Maurice d'Angers (1537). Cette interprétation nous paraît encore plus aventurée, d'abord à cause de la difficulté de lire le nom en question dans l'inscription que nous donnons ci-contre, à cause ensuite de la date des œuvres connues de ce Giffard qui nous reportent au moins quarante ans plus tard et sont conçues dans un esprit tout à fait différent, infiniment plus éloigné de la tradition gothique [1].

Tout cela est donc, suivant nous, extrêmement fantaisiste et nous ne croyons pas que l'on puisse jamais, à moins d'une confirmation venue d'ailleurs, tirer un argument sérieux et historique du rapprochement, peut-être dû au simple hasard, des trois lettres initiales du prénom, du nom et du lieu d'habitation de notre artiste, alors qu'il était si peu dans les habitudes de nos imagiers à cette époque de signer leurs œuvres et surtout de les signer en abrégé.

Quelles que soient donc la masse des arguments proposés pour attribuer le Sépulcre de Solesmes à Michel Colombe et l'assurance de certaines affirmations, elles ne suffisent pas à nous convaincre. Nous nous en tiendrions plus volontiers à la formule de Palustre lui-même, quand il disait, en 1884 [2], que « le moment n'était pas venu de mettre un nom sur le groupe de Solesmes », et à la simple mention que l'on trouve dans le *Guide au Mans et dans la Sarthe* [3] de l'abbé Charles de cette attribution faite « sans documents positifs et malgré des différences de style incontestables ».

Ces différences sont en effet très notables. L'art du maître de Solesmes est beaucoup plus robuste, les draperies beaucoup plus amples, on dirait volontiers plus magistrales que dans les œuvres aujourd'hui connues de Michel Colombe, les Vertus par exemple du tombeau de François II. Les figures

1. Cf. C. Port, *Artistes angevins*, 1881, p. 128. Il y eut plusieurs artistes nommés Giffard, en Anjou ; mais le plus ancien que nous connaissions est bien ce Jean Giffard qui sculpte en 1537 les statues de la façade de la cathédrale d'Angers.

2. *Michel Colombe* (ext. de la *Gaz. des B.-A.*), p. 11-12.

3. P. 181.

sont encore à Solesmes plus individuelles et d'un réalisme plus accentué. Il est vrai qu'une dizaine d'années séparent les deux monuments et que l'évolution du style français a pu se continuer dans l'intervalle; nous trouverons plus tard une différence du même genre entre les figures de Colombe et celles exécutées après sa mort par ses élèves. Mais bien qu'on passe ici d'une génération à la suivante, la parenté entre les unes et les autres sera tout de même beaucoup plus grande. Il nous paraît donc impossible d'affirmer que c'est la première manière de Michel Colombe que nous rencontrons à Solesmes puisque nous ne connaissons pas une seule sculpture sortie authentiquement de sa main avant le tombeau de Nantes.

Il est certain pourtant qu'à défaut de la manière particulière de l'artiste, nous devons bien trouver ici le style général, l'esprit dans lequel il travaillait sans aucun doute à cette même date : il est certain que l'anonyme maître de Solesmes, si ce n'est pas Colombe lui-même, appartenait à cette même école, dont nous avons vu les prémices, dont le développement va nous apparaître tout à l'heure en Touraine et sur la Loire, et où bien des morceaux se rapprocheront, sans les atteindre, des chefs-d'œuvre de Solesmes.

Le saint Cyr de Jarzé et Louis Mourier.

Peut-on préciser davantage et songer à un atelier purement local qui aurait travaillé dans cette région mancelle-angevine si proche de la Touraine? Nous avons recherché soigneusement les traces possibles de l'activité de cet atelier autour de Solesmes, et il faut avouer que, même en faisant la part des destructions, notre enquête a été assez peu fructueuse. Un seul document, un seul morceau de sculpture, sur lequel nous avons été assez heureux pour mettre la main, nous permet, sans retomber dans le genre de fantaisie que nous avons critiqué tout à l'heure, d'émettre au moins une hypothèse qui repose à la fois sur un texte et sur le style d'un monument conservé.

Celui-ci n'est pas d'une très grande importance matérielle, il est vrai, mais il est extrêmement caractéristique, étant donné surtout l'endroit où on le rencontre, l'église de *Jarzé* en Anjou, à quelques lieues au sud de Solesmes. C'est une statuette d'enfant, en pierre, représentant le jeune *saint Cyr* sous la figure d'un bébé souriant, debout, tenant d'une main une poire ou un hochet, de l'autre son mouchoir rattaché à sa ceinture par une double cordelette. Il est vêtu d'une petite robe tombant toute droite, serrée à la taille par une ceinture de cuir et ornée autour du col d'une broderie élégante mais assez simple ; celle-ci fait le tour de l'échancrure, au-dessus de laquelle on voit passer les deux coins de la chemisette. L'enfant est coiffé d'un petit bonnet de

JARZÉ. — SAINT CYR (PIERRE)

ATTRIBUÉ A LOUIS MOURIER

linge ou béguin, qui emprisonne presque complètement ses cheveux, à l'exception de quelques mèches très courtes qui dépassent au-dessus du front et sur la nuque[1].

C'est une sculpture charmante, d'une finesse précise et d'une habileté profonde sous son apparente naïveté. Les plis de la robe sont admirablement souples et vrais; la finesse de la petite broderie du col, la vérité avec laquelle sont rendues les différentes qualités d'étoffe, la robe laineuse avec ses plis épais, d'une part, le petit mouchoir aux plis fins et légers de l'autre, nous indiquent à la fois le scrupule d'exactitude de l'imagier et sa virtuosité. Les mains et les pieds nus sont joliment modelés; la tête naïve et un peu lourde ne manque pas déjà d'une certaine grâce, et pourtant c'est bien là encore le bébé gothique français et non le bambino joufflu d'Italie : on n'y aperçoit aucune formule ultramontaine, et le charme réel qui s'en dégage nous fait songer aux enfants qui figurent dans les miniatures et les tableaux de Jean Fouquet, avec peut-être un *adoucissement* plus notable et comme la marque d'un art plus avancé.

Aussi, fut-elle même isolée ou déplacée, d'après tous ces caractères, nous reconnaîtrions certainement dans cette statuette une œuvre éminemment française des dix ou quinze dernières années du xv^e^ siècle.

Mais il y a plus : ces caractères sont exactement ceux que nous venons de noter dans nombre des sculptures de Solesmes. Nous retrouvons ici la même grâce d'expression et le même caractère de physionomie naïve et simple que nous avons relevés dans certaines figures d'angelots autour du Sépulcre. L'habileté, la virtuosité dans l'exécution des différentes étoffes nous fait penser aux qualités éminentes du maître de Solesmes; l'ampleur très simple et l'assurance dans le drapé de la robe nous rappellent même d'une façon frappante le caractère du vêtement du Joseph d'Arimathie. Poussant encore plus loin le rapprochement, nous reconnaîtrions dans l'attitude si aisée, si naturelle, nous dirions volontiers si posée et si carrée, de l'enfant, la même assurance, la même robustesse de style que dans la figure du disciple que nous venons de citer. Le petit bonhomme est solidement campé sur ses deux pieds écartés, et l'on sent déjà, dirait-on, dans toute son allure cette tranquillité d'âme, cette « intrépidité de bonne opinion », qui font du Joseph d'Arimathie de Solesmes une évocation si puissante de la bourgeoisie française du xv^e^ siècle.

Or, nous savons que Jean Bourré, le ministre de Louis XI, était seigneur de Jarzé, et s'y était fait construire un château magnifique, pendant sa longue

1. Il était peint jadis, mais a été gratté récemment, lors de la restauration de l'église et peut-être légèrement affadi par cette opération.

et glorieuse retraite[1], qu'il se plut aussi à embellir l'église et à l'enrichir de ses dons[2]. Mais à part les stalles et quelques boiseries élégantes, il ne subsiste plus guère de l'époque de Jean Bourré que cette statuette de saint Cyr, patron de la paroisse, protégée sans doute par ses petites dimensions et par la vénération dont elle ne cessa de jouir dans le pays.

Ce morceau dont nous venons de voir le caractère et la valeur semble témoigner de la présence à Jarzé d'un véritable maître. Or ce maître nous le connaissons. Nous savons par un texte que Jean Bourré avait commandé en 1504, pour l'église de Jarzé, un grand groupe en pierre peinte représentant la Mise au tombeau et nous avons le nom de l'artiste qui devait l'exécuter, *Louis Mourier* : ce texte est un devis où se trouve décrit très minutieusement le monument projeté[3].

En dehors de ce texte, une lettre sans date, écrite de Jarzé, par Louis Mourier lui-même[4], nous permet d'avancer que l'œuvre fut très probablement exécutée. L'artiste demande en effet à savoir en quelle partie de l'église il « asseoira la besogne » qu'il a faite et réclame aussi que l'on envoie « gens se bien connaissant en art d'ymaigerie pour voir si elle est telle que je vous ay promis ; ce que je crois qu'elle soit et mieulx », et il termine par cette réflexion mélancolique : « il me faut aller besoigner ailleurs qu'icy pour veoir si je le proffiteray mieulx que je n'ay icy ». Ceci semble nous prouver que Mourier n'était que de passage à Jarzé et qu'il n'y avait pas fait fortune. D'où était-il originaire? Que fit-il encore? Nous n'en savons rien.

Quant à l'œuvre elle-même, dont il s'agit dans cette lettre[5], nous pouvons supposer qu'elle était destinée à orner la chapelle funéraire que Jean Bourré s'était fait préparer à Jarzé.

En dehors du Sépulcre, il est encore fait mention dans les devis d'une

1. Cf. plus haut, chap. I, p. 24. — Cf. aussi Joubert, *La vie privée en Anjou*, *passim*, et Ménage, *Hist. de Sablé*, p. 370.

2. Un inventaire conservé dans les archives de la paroisse nous instruit de ses splendeurs passées; mais aucune des pièces qui y sont mentionnées ne subsiste plus aujourd'hui, l'église seule, avec son chœur et son transept, formant chapelle seigneuriale, témoigne encore des libéralités de Jean Bourré et des élégances du style gothique de la fin du xv^e^ siècle. (Cf. plus haut, chap. I, p. 15, fig.) Nous avons noté également des stalles de cette même époque, très remaniées, du reste, et d'une qualité médiocre.

3. Ce texte a été analysé pour la première fois dans un article de Marchegay dans l'*Anjou* du baron de Wismes, indiqué simplement par M. Célestin Port dans ses *Artistes angevins*, 1881, p. 226, publié enfin intégralement par M. Joubert (*La vie privée en Anjou*, p. 183 et suiv.).

4. Cette lettre dut être adressée à Jean Bourré bien que l'original n'en fasse pas mention. — La pièce se trouve à la Bibl. nationale dans le recueil n° 371 du fonds de Gaignières ; elle a été publiée pour la première fois par M. de Grandmaison (*Arch. art. fr.*, I, 260), puis par C. Port, *Artistes angevins*, 1881, p. 226, enfin par M. S. Lami, *Dict. des sculpteurs de l'école française*, p. 418.

5. Sa femme, Marguerite de Feschal, était morte dès 1493, et il fonda dans l'église un chapitre en 1500. Nous n'avons aucun texte concernant le tombeau qu'il put s'y faire élever.

image de Notre-Dame avec l'enfant et d'un *saint Christophe*. On profite sans doute du passage de Louis Mourier pour faire renouveler le mobilier de l'église. Or, cette église était dédiée à saint Cyr et à sa mère, sainte Julitte, et il est plus que probable même que l'on commanda au artiste la statue du petit saint Cyr destinée sans doute à figurer dans quelqu'une des chapelles construites par Jean Bourré.

Le devis du Sépulcre est très détaillé, surtout pour la question de polychromie et nous sommes renseignés sur l'accoutrement de chacune des figures. L'ensemble ne comprenait pas moins de seize personnages sous une voûte d'azur semée d'étoiles d'or. En voici la liste dans l'ordre où ils sont décrits : *Joseph d'Arimathie*, *Nicodemus*, *le Christ*, *la Marie de devers la tête*, *saint Jean*, *Notre-Dame*, *la Marie d'amprès la Magdeleine*, *la Magdeleine*, *deux gens d'armes*, enfin *six angelots*.

Remarquons d'abord la présence de ces deux gens d'armes qui ne sont pas absolument de rigueur dans ce genre de représentations et qui figurent également dans le Sépulcre de Solesmes. Par exemple, nous ne voyons pas que l'on ait introduit ici un troisième disciple, ni placé la Madeleine sur le devant du sarcophage ; cependant ce devis pourrait s'appliquer au moins aussi bien à l'œuvre de Solesmes que l'acte de 1507 relatif au sépulcre de La Rochelle [1], que l'on invoque toujours et qui est infiniment moins détaillé. On peut même noter quelques détails typiques qui précisent ce rapprochement, comme ceux du « tombeau fait en fasson de mable enticque », ou de la robe du Nicodème « tirée de lettres mourisques ».

Le moindre fragment de ce Sépulcre nous éclairerait singulièrement ; mais il faut nous contenter du petit saint Cyr qui figurait à côté et qui était vraisemblablement sorti de la même main ou du même atelier, comme le saint Pierre à côté du Sépulcre de Solesmes. Or, nous avons vu quelles analogies de style présentait cette petite statue d'une exécution si fine et si habile avec les chefs-d'œuvre que nous avons longuement examinés tout à l'heure. Pouvons-nous en conclure que les deux sépulcres de Solesmes et de Jarzé étaient sortis de la même main, et faut-il donner tant d'importance à ce Louis Mourier dont nous connaissons à peine l'existence ?

C'est une solution bien plus simple et plus logique en apparence d'attribuer le chef-d'œuvre à un artiste très connu comme Michel Colombe. Pour nous, nous avons voulu surtout, en mettant en lumière le nom de Louis Mourier, montrer que l'attribution à Colombe n'était nullement nécessaire et qu'il y en avait d'autres possibles. Nous ne saurions, dans l'état actuel de

1. Cf. plus loin, chap. IX.

nos connaissances, présenter l'attribution à Louis Mourier comme absolument certaine. Nous la croyons simplement vraisemblable : un nouveau texte ou un nouveau monument, passé jusqu'à présent inaperçu, peut nous fournir demain une solution plus précise[1].

Les sculptures de la région voisine de Solesmes.

En dehors de la statuette de Jarzé, il nous est impossible, dans cette région, de rencontrer comme dans la région de Troyes, autour de la sainte Marthe et du Sépulcre de Chaource, des séries d'œuvres, de production plus courante, moins soignées ou moins réussies, exécutées par des imagiers de second ordre, mais se rattachant toutes à la même tradition, à la même discipline[2].

A l'abbaye même de *Solesmes*, en dehors de la Pitié, de style bourguignon, étudiée plus haut[3], il n'existe qu'un saint Benoît en costume monastique. C'est une œuvre encore gothique certainement, et d'un réalisme assez précis, mais dans le visage comme dans la draperie, elle est de facture un peu sèche et sans analogie avec aucun des morceaux du sépulcre.

On voyait également autrefois dans l'église[4] un saint Paul qui faisait pendant au saint Pierre dont nous avons parlé. D'allure plus mouvementée et de costume plus compliqué, il n'est sûrement pas de la même main ni du même moment : pourtant certains détails d'exécution, des tresses sur le bord du vêtement, certaines parties de broderies à ramages font penser à une imitation, par un artiste postérieur, des sculptures de 1496.

Malheureusement le nombre des morceaux de cette valeur, où l'on pourrait trouver au moins une suite de l'atelier, est extrêmement rare[5]. On peut noter

1. On a d'autre part (de la Tremblaye, *ouv. cit.*, p. 122-223) indiqué le nom de *Simon Hayeneuve* qui joua dans la région du Mans un rôle important pendant la fin du xv^e^ et le commencement du xvi^e^ siècle comme introducteur des principes de la Renaissance. C'est lui qui fit bâtir en particulier, en 1506, la chapelle de l'évêché du Mans. Mais c'était un lettré et un savant, un amateur plutôt qu'un artiste, et, s'il put jouer quelque rôle à Solesmes, ce fut bien plutôt comme conseiller que comme exécutant.

2. C'est non loin de Solesmes, cependant, que se trouve le magnifique tombeau du sire de Malicorne, que nous avons étudié plus haut. Mais c'est une œuvre qu'il est assez difficile de comparer au Sépulcre de Solesmes, et nous avons préféré la rattacher à l'ensemble des statues funéraires de la fin du xv^e^ siècle. Comme, de plus, nous ne savons absolument rien sur son histoire, elle ne peut nous servir à éclaircir la question de l'attribution du Sépulcre. Rappelons-nous cependant qu'elle est conçue exactement dans le même esprit de réalisme modéré et précis, qu'elle est exactement contemporaine et pourrait fort bien, sans que nous en ayons encore la preuve, être sortie du même atelier.

3. Cf. chap. III, p. 65, fig.

4. Il a été relégué depuis au dehors.

5. Il existait au *Mans*, avant les guerres de religion, un monument très important, qui aurait peut-être pu nous renseigner sur la valeur et le style des écoles de sculpture locales contempo-

encore au *Mans*, au Musée de la reine Bérengère, deux *larrons* crucifiés en pierre, qui rappellent ceux de Solesmes, bien qu'infiniment plus contorsionnés et sans doute assez postérieurs[1]. Mais il nous est impossible de reconnaître quoi que ce soit qui ressemble même à une simple tradition venue de Solesmes dans deux ensembles de sculptures du premier quart du XVI^e^ siècle, situés dans la même région.

Le premier est un retable qui se voit dans la chapelle des Alignés[2] (Sarthe). Ce retable en pierre comprenait une partie peinte représentant un Calvaire encadré d'une bordure de feuillage sculpté d'un assez bon style gothique[3]; et, au-dessus, trois statues petite nature, dont deux subsistent seules[4]. C'est d'abord une *Vierge* debout, portant l'enfant habillé sur le bras droit, qui nous donne dans l'inscription naïve de son manteau bordé de lettres, la date de l'exécution, 1519. La figure est, du reste, extrêmement lourde et rustique; couronnée, et les cheveux pendants, elle nous fait penser à certains de ces types franco-flamands de la fin du XV^e^ siècle, que n'a pas touchés l'influence du style nouveau. Le saint Joseph qui l'accompagne, avec l'enfant debout à côté de lui[5], est de facture plus habile, très précise, mais encore un peu lourde et compliquée. On y sent un esprit de réalisme minutieux, pittoresque, anecdotique, sans rien de l'ampleur de style que nous avons constatée à Solesmes.

raines du Sépulcre de Solesmes. C'était le fameux *jubé* construit dans la cathédrale par Philippe de Luxembourg, cardinal en 1497, et qui mourut en 1519. Il fut détruit par les protestants en 1562, et il ne nous en reste plus qu'un dessin, relevé, du reste, plutôt que projet du monument. D'après ce document ancien, conservé aujourd'hui au Musée archéologique du Mans et en partie mutilé (il a été publié en 1875, d'après des calques, par M. *Hucher*), le jubé comprenait à sa base plusieurs tombeaux, un enfeu abritant un reliquaire, deux autels et, répandues un peu partout, une quantité de statues : c'était une œuvre entièrement gothique, couverte d'une décoration très riche, un peu surchargée même à la flamande. La plupart des statues semblent, d'après le dessinateur, avoir présenté des plis cassés et durs, des types bruteaux et des expressions violentes, et ces caractères nous feraient croire ici à une influence ou à une direction flamande. Pourtant quelques statues, les principales, celles qui ornaient les deux autels, et notamment, à gauche, la *Notre-Dame de Pitié*, le *saint Grégoire* et le *saint Jérôme*, paraissent d'un style beaucoup plus calme et plus adouci. Peut-être, mais ceci n'est qu'une hypothèse, la partie architecturale et décorative aurait-elle été l'œuvre d'artistes étrangers appelés du nord, tandis que les grandes statues auraient pu être commandées à quelque atelier comme celui qui travaillait à Solesmes. Il est bien difficile, en tous cas, d'en juger aujourd'hui, ne possédant plus les originaux.

1. De plus, leur provenance est extrêmement incertaine, comme celle de la plupart des objets qui composent cette collection, et l'on ne saurait affirmer, à coup sûr, être en présence d'œuvres locales.

2. Commune de La Chapelle d'Aligné, entre La Flèche et Sablé. Cf. abbé Charles, *Guide au Mans*, p. 336. Cette chapelle dépendait d'un petit manoir gothique et sert aujourd'hui de grange.

3. On voit au Musée Saint-Jean, à Angers, une peinture analogue formant retable : elle représente une *Mise au Sépulcre* et provient *d'Étriché* (Maine-et-Loire).

4. Cf. plus haut, chap. VII, p. 258-259.

5. Il est groupé à peu près comme sainte Anne avec la Vierge enfant; c'est un type iconographique qui ne s'introduit guère qu'au XVI^e^ siècle.

Nous avions espéré rencontrer quelque chose qui fût un peu plus proche de l'art de Solesmes dans une œuvre signalée par Dom de la Tremblaye dans son ouvrage sur les sculptures de l'abbaye bénédictine[1]. C'est un Sépulcre qui se trouve dans l'église de la *Chapelle-Rainsouin*, près de Montsurs entre Le Mans et Laval. Nous avons été très déçu ; car si l'œuvre est datée par une inscription analogue à celle des Alignés (1522)[2], elle est au moins aussi rustique que les statues précédentes. Elle participe un peu du style général de l'époque fait de persistance des traditions gothiques, d'amour du détail précis dans les costumes et les figures, d'un certain sentiment de simplicité et de dignité dans les attitudes; mais elle est d'une exécution très grossière et comme gauche et embarrassée. C'est absolument là de la sculpture d'imagier de village, et si ceci nous donnait le caractère de la production locale de cette région pendant la période qui nous occupe, il faudrait de toute nécessité supposer que le Sépulcre de Solesmes est l'œuvre d'un atelier très supérieur et étranger au pays même où il fut exécuté.

La Chapelle-Rainsouin. — Mise au tombeau.
(Pierre peinte.)

La série des sépulcres français du XV^e siècle.

N'a-t-on pas supposé du reste que tous ces sépulcres[3], si fréquents en France dans la deuxième moitié du XV^e siècle et la première du XVI^e, seraient dus à des ateliers nomades qui s'en seraient fait une spécialité et ne pourrait-

1. *Ouv. cit.*, p. 77. Il rapproche ce monument figuré du fait de la représentation d'un mystère de la Passion à Montsurs vers cette date. — Cf. Dom Piolin, *Recherches sur les mystères représentés dans le Maine*, *Rev. de l'Anjou et du Maine*, III, 161-162.

2. Et non 1512, comme l'imprime le P. de la Tremblaye.

3. Cette hypothèse, présentée par Courajod, a été rappelée par MM. Koechlin et Marquet de Vasselot, *ouv. cit.*, p. 91.

on, faisant rentrer le Sépulcre de Solesmes dans cette série, l'attribuer à l'un de ces ateliers indéterminés.

Remarquons d'abord que l'hypothèse en question ne se vérifie pas entièrement : outre les sépulcres nettement bourguignons que nous avons cités plus haut, ceux de *Tonnerre*, de *Semur*, d'*Avignon*, de *Toulouse*, de *Louviers*, etc., il y en a un certain nombre qui appartiennent encore à des écoles locales bien déterminées. Tels sont ceux de *Chaource* et de *Villeneuve-l'Archevêque*, en Champagne, rattachés par MM. Koechlin et Marquet de Vasselot à leur atelier de la Sainte-Marthe [1]. Un peu plus tard nous trouverons sur la Loire ceux d'*Amboise* et du *Coudray-Montbault* qui rentreront dans la série des sculptures de la fin de l'école tourangelle fortement touchée par l'italianisme.

Néanmoins, il existe un grand nombre de Mises au tombeau de style incertain, presque sans lien avec l'art des régions où on les rencontre : le plus souvent, on y voit dominer les tendances réalistes un peu brutales à la flamande, mais elles n'ont ni l'ampleur bourguignonne, ni la nuance adoucie des œuvres de l'école de la Loire : nous avons déjà eu l'occasion d'en citer quelques-unes tout à l'heure en nous occupant de Solesmes. Les types y sont aigus, les gestes quelquefois maladroits, la draperie mince, parfois compliquée, parfois étriquée. Ils présentent des inégalités flagrantes, peu de trouvailles et d'idées neuves, quelques jolis morceaux par-ci par-là, à côté de formules ressassées et banales, et ce pourrait très bien être là l'œuvre de ces ateliers nomades où les influences des divers styles régnants se mélangeaient sans doute sans aboutir à une cohésion parfaite ; tels sont par exemple le sépulcre de *Saint-Nizier* de *Troyes* et celui de *Notre-Dame-de-l'Épine*, à Châlons-sur-Marne, qui ont entre eux quelques points de contact, mais sont isolés au milieu des productions de l'école champenoise, celui de *Chaumont-sur-Marne*, violemment dramatique, et celui de *Pont-à-Mousson*, qui porte peut-être quelques traces d'influence germanique ; celui de *Moulins*, qui tient un peu du bourguignon, et celui de *Nevers*, qui est d'un style tout à fait sec et désagréable ; dans le nord, ceux de *Villers-Saint-Sépulcre*, de *Saint-Germer*, de *Doullens*, de l'église de *Saint-Germain* d'*Amiens*, etc. ; dans le Midi, ceux de *Moissac*, de *Carennac*, de *Saint-Just* de *Narbonne*, d'*Auch*, etc. [2].

Mais il est évident que l'œuvre de Solesmes dépasse infiniment toutes celles dont nous venons de parler. Elle ne saurait être de plus le produit d'un

1. *Ouv. cit.*, p. 103-106, fig.

2. Le sépulcre de *Poitiers*, dont nous avons déjà parlé, est une œuvre supérieure, et dont le réalisme est assez puissant et l'arrangement pittoresque, mais qui s'explique bien difficilement dans l'art de cette région centrale où, à cette époque, les formes tendent à s'adoucir et où les brutalités du style du xv[e] siècle disparaissent peu à peu. Cf. plus haut, chap. VI, p. 187.

de ces ateliers de hasard qui continuent sans les comprendre les traditions gothiques : nous avons affaire ici à un art absolument conscient de lui-même, qui n'est ni en avance ni en retard, à des maîtres à la fois traditionnels et novateurs, qu'ils s'appellent Michel Colombe ou Louis Mourier, dont le style est merveilleusement d'accord, sinon avec celui d'un groupe d'œuvres similaires et toutes voisines, du moins avec ce style général adouci et détendu qui caractérise l'art du centre de la France vers la fin du xv^e^ siècle.

Accord de l'art de Solesmes avec l'ensemble de l'art français.

Nous sommes arrivés, autour de 1496, au moment où Michel Colombe, établi à Tours depuis longtemps, a vu sa renommée grandir peu à peu. Les œuvres de sa maturité nous échappent malheureusement, comme celles de sa jeunesse, mais nous pouvons en trouver au moins des équivalents dans ce qui nous reste de la production contemporaine. Si d'ailleurs Michel Colombe paraît être le représentant le plus marquant, le plus autorisé, de cet esprit nouveau que nous avons vu se manifester à Solesmes, il est bien difficile, à notre sentiment du moins, d'affirmer qu'il en ait été le promoteur ; nous voyons, en effet, ce mouvement se dessiner à la fois de tous côtés, dans les différentes branches de l'école française, même dans les provinces qui possèdent des écoles locales très fermées, et non pas seulement dans un milieu unique, particulièrement favorisé et pénétré d'éléments spéciaux.

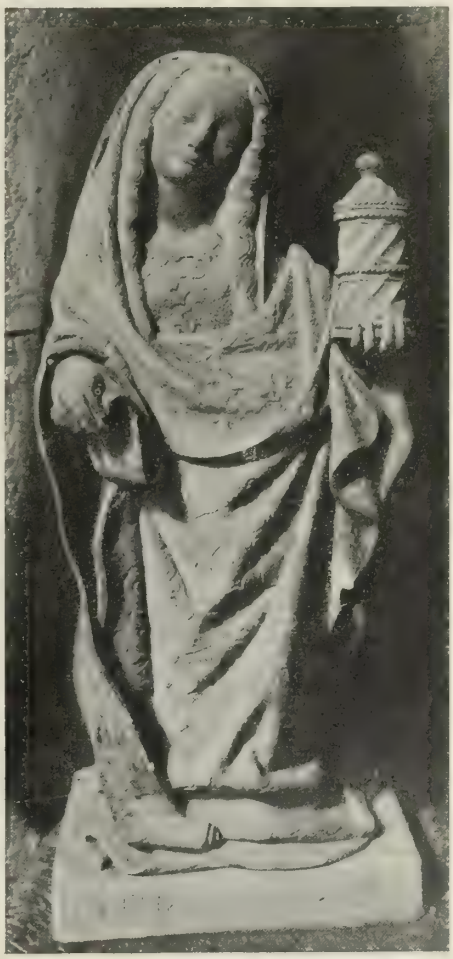
Cliché Moreau.

Fragment du triptyque de Moulins.

Ainsi, nous avons vu plus haut les caractères nouveaux de l'art français se dessiner même au sein de l'école bourguignonne la plus florissante. C'est

encore dans un milieu tout pénétré d'influences bourguignonnes que nous allons rencontrer d'abord quelques spécimens d'un art assez voisin de celui de Solesmes.

Il dut y avoir dans le Bourbonnais tout un mouvement d'art assez important vers la fin du xv^e^ siècle. Les ducs de Bourbon avaient été dans le cours de ce siècle de véritables Mécènes comme les ducs de Berry ou de Bourgogne. L'abbaye de Souvigny, nécropole princière, rivale de Saint-Denis et de Champmol, avait vu s'élever successivement le tombeau de Charles I^er^, puis celui, plus magnifique encore, de Louis III de Bourbon, exécuté par Jacques Morel[1]; elle s'était enrichie de nombreuses œuvres de sculpture bourguignonne. Il en était de même du château ducal de Bourbon-l'Archambault.



Souvigny. — Sainte Madeleine. (Pierre.)

Lorsque Pierre II de Bourbon, sire de Beaujeu, eut succédé à son frère, Jean II, l'importance politique et artistique du Bourbonnais ne put que s'accroître. Le nouveau duc avait épousé, en effet, Anne, la fille de Louis XI, et il fut chargé avec sa femme de la régence du royaume après la mort du roi. Plus tard, la reine Anne de Bretagne vint à Moulins, passer chez Anne de Beaujeu, tout le temps que dura l'aventureuse chevauchée de Charles VIII en Italie. C'est sous le duc Pierre, entre 1488 et 1503, que furent exécutées sans doute les œuvres de sculpture dont nous allons parler, ainsi que le fameux triptyque de la cathédrale de Moulins. Plus tard, sa veuve, *Madame de Bourbon*, fera venir chez elle un disciple de Michel Colombe, *Jean de Chartres*, et c'est à lui qu'elle commandera probablement les statues décoratives du château ducal de Chantelle[2].

1. Cf. plus haut, chap. II, p. 57-58.
2. Cf. plus loin, chap. XI et XII.

Mais entre les Bourguignons et Jean de Chartres, il y a place pour tout un développement d'art : c'est justement celui qui nous intéresse ici. Dans quelle mesure Michel Colombe ou des artistes de son groupe purent-ils y collaborer? Nous n'en savons absolument rien. Constatons seulement que c'est exactement dans le même esprit que l'on travaillait alors à Moulins et à Tours.

Moulins. Musée. — Vierge. (Marbre.)

On voit à *Souvigny*, à côté des œuvres franchement bourguignonnes que nous avons signalées, une statue malheureusement très mutilée, qui devait représenter soit un *saint Pierre*, soit un Père éternel assis. Le personnage était vêtu d'une chape pontificale ornée d'orfrois brodés et décorée de ces grands dessins à ramages qui sont comme ciselés dans la pierre et ressemblent à ceux des magnifiques étoffes brochées dont sont revêtus les statues de Solesmes. Il devait être très proche également de celles-ci par l'ampleur sans exagération des plis du vêtement, et par ce que l'on entrevoit de la dignité simple de l'attitude.

Dans la même église, une petite *sainte Madeleine* est encore vêtue d'étoffes de ce genre. Mais par le caractère trapu de ses proportions, de même que par la lourdeur accablante de sa draperie, celle-ci est bien encore dans la tradition de l'école bourguignonne, malgré la grâce voulue de sa figure et l'élégance déjà un peu recherchée de son attitude.

Nous nous éloignons davantage de cette école avec des œuvres comme le *saint Jean-Baptiste* du Musée de *Moulins*, dont le type est encore tout gothique, mais dont la vigueur atténuée n'est pas sans quelque fadeur [1]. Si

1. *Exp. rétrosp. 1900*, n° 4654. — Une *tête d'évêque*, provenant du même Musée, figurait aussi à cette exposition. Par son caractère réaliste très accentué, celle-ci nous paraît devoir être rattachée à un art quelque peu antérieur.

les types un peu rudes, comme celui du Précurseur, perdent nécessairement à cet adoucissement du style, les sujets gracieux, tels que celui de la Vierge et de l'enfant, y gagnent au contraire infiniment. C'est une œuvre tout à fait charmante que cette petite *Vierge en marbre* du Musée de *Moulins*[1], dont le grand manteau aux plis copieux, aussi scrupuleusement étudiés sur le revers que sur le devant, indique assez l'origine bourguignonne. Toutefois, son petit corsage délicat entrevu par l'entrebâillement du manteau, son geste discret, son expression naïve et douce, la joliesse surtout du petit, tout frisé et réjoui, qui appuie son bras sur le sein maternel, en font une œuvre très marquante dans cette histoire de la détente bourguignonne.

Saint-Gérand-de-Vaux. — Vierge.
(D'après un moulage du Musée de Moulins.)

Nous avons noté ailleurs, avec la Vierge de Riom, par exemple, la persistance de certaines habitudes et même d'un style purement gothique, qui se laisse d'autant plus facilement pénétrer par l'esprit nouveau que cet esprit n'est qu'une légère transformation de ses qualités propres. Nous allons trouver quelque chose d'analogue en Bourbonnais. La *Vierge de Saint-Gérand-de-Vaux*[2], debout et allaitant l'enfant, nous montre en effet des draperies moins épaisses que celles des statuettes de Moulins ou de Souvigny, et beaucoup plus proches des habitudes du XIV^e^ siècle. L'enfant nu tette gloutonnement ; mais le caractère de la figure de la mère pleine et douce, un peu plate, encadrée dans des bandeaux de cheveux tombants est très proche déjà, par son charme simple, de ce que nous pourrons trouver plus tard dans la pure école de la Loire.

1. *Exp. rétrosp. 1900*, n° 4656. — *Catal. Mus. Moulins*, n° 420. La provenance exacte n'en est pas indiquée.

2. Moulage au Musée de Moulins, *Catal.*, n° 421.

C'est exactement le même caractère de physionomie, avec une simplicité et un naturel encore plus grands dans le vêtement comme dans l'allure générale, que nous remarquons dans un charmant groupe de l'église de *Souvigny*, représentant une femme assise avec deux petits enfants, dont l'un est assis sur ses genoux, l'autre debout à sa droite ; les enfants sont habillés tous deux de longues robes et jouent avec un petit animal, peut-être un agneau. Au premier abord, ce groupe fait penser à une Sainte Famille. Mais nous ne connaissons aucun exemple de ce sujet habituel aux Italiens de la Renaissance classique, et à leurs disciples, traité par un artiste gothique. Or, il ne saurait être question ici de style italianisant : le costume de la femme, simple mais absolument vrai, avec le caractère encore très gothique des plis, nous en assure ; de même les deux gamins, avec leurs longues tuniques et leurs têtes de petits paysans de chez nous, nous font penser à ceux qu'a représentés Fouquet dans sa miniature des Trois Maries [1], ou bien encore à ceux si ingénus et si naturels de Quentin Metsys dans le triptyque de sainte Anne du Musée de Bruxelles. Le groupe provient peut-être même, selon nous, de quelque ensemble analogue à ceux représentés par Fouquet ou Quentin Metsys, les trois Maries ou la parenté de sainte Anne, et il faudrait peut-être voir là l'une des familles entourant celle de la mère du Christ. Quoi qu'il en soit, l'œuvre est extrêmement typique, par ce que l'on y remarque de délicatesse et de réalisme, de simplicité et de charme.

Souvigny. — Groupe. (Marbre.)

1. Feuillet détaché du Livre d'heures d'Étienne Chevalier, aujourd'hui à la Bibliothèque nationale. — Cf. Leprieur, *Rev. de l'Art ancien et moderne*, 1897, I, p. 30.

C'est pour nous à cette école du Bourbonnais, et par cet intermédiaire à l'école de la Loire, qu'il convient de rattacher une œuvre charmante qui a été mise en lumière par M. Thiollier, la Vierge en bois de l'*Hôpital-sous-Rochefort*, en Forez. M. Thiollier l'a publiée avec deux autres statues très importantes également, celles de saint Galmier et de Saint-Marcel d'Urfé, et il a cru pouvoir dater ces quelques statues, malgré la pénurie de renseignements où nous sommes sur leur compte, des environs de l'année 1500[1]. Mais ces œuvres, assez dissemblables et très isolées, ne sauraient représenter la production d'une école vraiment locale[2], et nous verrons aussi plus tard la différence qu'il y a à faire, selon nous, entre la Vierge de l'Hôpital-sous-Rochefort, qui est encore d'un style large et plutôt dans l'esprit du XV^e^ siècle, très simple, bien qu'attendri et charmant déjà, et les deux autres qui sont infiniment plus compliquées, plus précieuses, et rappellent bien plutôt ce que nous trouverons vers 1510-1520, soit en Touraine, soit en Champagne[3].

L'Hôpital-sous-Rochefort. — Vierge. (Bois.)

La *Vierge de l'Hôpital-sous-Rochefort*, par tous ses caractères, nous paraît pouvoir se placer immédiatement à côté de la Vierge d'Autun, de M. Bulliot, et des sculptures de Souvigny et de Moulins, à mi-chemin entre les œuvres de style bourguignon adouci et les œuvres de style purement gothique continué. Elle a la tête nue et les cheveux tombants. Son costume très simple, sans ornements, participe encore de la grande draperie bourguignonne, mais il est souple, laineux, à grands plis, sans avoir la prétention et la virtuosité

1. Thiollier, *Sculptures foréziennes de la Renaissance*, *Gaz. des B.-A.*, 1892, 3^e^ série, t. VII, p. 496-505; *Art et Archéologie dans le département de la Loire*, 1898, pl.

2. Nous nous en sommes rendu compte par nous-mêmes en leur cherchant vainement des analogues dans la région; les œuvres que l'on rencontre à côté, à Vernay, à Grezolles, à Saint-Laurent-sous-Rochefort, la Vierge même du portail de Montbrison, signalée par M. Thiollier, comme un point de départ, sont maladroites, lourdes et sans style.

3. Cf., plus loin, chap. XII.

inutile des grands manteaux dijonnais. Le geste est d'une tendresse exquise ; le petit enfant, presque nu, est à demi couché dans les bras de sa mère et renverse la tête en lui souriant. La mère elle-même penche tendrement son visage vers le sien et sourit également : c'est un des groupements de mère et d'enfant les plus vrais, les plus dépourvus de formules que nous ayons rencontrés. L'inspiration en est très proche de celle des Madones familières et touchantes de Luca della Robbia ; la tête même de la Vierge dans sa douceur exquise rappelle, dirait-on, les créations du sculpteur florentin ; simple rencontre du reste, trouvaille d'artiste emporté par un courant analogue, par cet esprit de douceur et de tendresse qui sort de la pure source de l'art gothique et du sentiment chrétien [1].

Moulins. Musée. — Fragment. (Pierre.)

Cette tête d'ailleurs, au front bombé, aux yeux légèrement en amande, au petit nez arrondi, à la bouche délicate, est bien d'une Française et d'une Française du Centre [2]. Elle offre, à peu de chose près, le type des figures bourbonnaises que nous venons d'étudier à l'instant ; à *Moulins* même, un fragment de tête très mutilée que nous avons retrouvé dans un coin du Musée, se rapproche singulièrement de notre Vierge pour le caractère général de la physionomie, le dessin du front bombé, des yeux et du nez. Celle-ci, enfin, ne nous fait-elle pas songer à la Vierge du triptyque de Moulins ? C'est chez toutes deux la même coupe de figure, le même air de douceur et de tendresse, la même inclinaison de tête, presque le même geste caressant des deux mains tenant l'enfant nu ; c'est aussi des deux côtés la même simplicité de costume réel, sans conventions arbitraires comme sans complications excessives et sans luxe de broderies et d'orfèvreries.

1. Cf. Marcel Reymond, *Les Della Robbia*, passim.

2. M. Thiollier en a très justement rapproché le type d'une Vierge allaitant, de Moulins, sur laquelle nous reviendrons plus tard ; mais cette dernière, si le type choisi est le même, est beaucoup plus précieuse et contemporaine sans doute des Vierges de la Chira et de Saint-Galmier.

Avons-nous le droit d'attribuer à une *école* spéciale, ce groupe de sculptures de Moulins et des environs? Peut-être, si on l'étudiait avec plus de détail, pourrait-on découvrir là les traces de l'activité d'un ou de plusieurs ateliers locaux intermédiaire entre ceux de l'école bourguignonne et ceux de l'école tourangelle, ou plutôt contemporains des débuts de cette dernière. Une étude de l'art de cette région, plus approfondie que nous n'avons le loisir de le faire ici, pourrait seule nous en assurer.

Il conviendrait peut-être alors de rattacher à ce groupe certaines œuvres de même esprit, que l'on peut rencontrer à l'autre extrémité du département de l'Allier, en remontant dans la direction de Bourges et en se rapprochant par conséquent de la Loire.

Montluçon. Église Saint-Pierre. Sainte Madeleine.

La pièce la plus importante de cette série est une petite *sainte Madeleine* qui se trouve dans l'église Saint-Pierre à *Montluçon*. C'est une œuvre digne de prendre place à côté des statues foréziennes, ou des plus charmantes productions de l'école de la Loire. Elle porte encore un vêtement qui ressemble assez au surcot du XV^e^ siècle. Son manteau et sa robe tombent en plis souples et modérés. D'une main, elle tient son vase à parfums; de l'autre qui pend le long de son corps, elle saisit son manteau d'un geste coquet. L'exécution de ses jolies mains effilées est d'une délicatesse exquise. Le modelé du jeune corps fluet apparaît discrètement sous le corsage collant. Quant au visage, avec son petit nez légèrement retroussé, ses yeux en amande, il a encore un léger accent de réalisme à la Fouquet et une nuance locale très savoureuse que nous trouverons tout à l'heure, avec un peu moins de finesse peut-être et moins de tendance à la mièvrerie, dans une petite sainte Madeleine des bords de la Loire[1].

1. Il existe une sainte Madeleine du même type à *Saint-Hilaire-la-Croix* (Puy-de-Dôme). Sans avoir la même grâce, elle peut se rattacher cependant à la même série. Une autre figure analogue, qui provenait aussi du centre de la France, figurait dans la *collection Stein*. L'attitude, le geste étaient à peu près identiques. Mais la figure, dans son ensemble, était plus lourde dans ses proportions et plus vulgaire dans son expression. Elle était aussi plus compliquée dans son costume très précis et réaliste, avec des crevés aux manches, des broderies au bord du corsage, et comme coiffure un petit bonnet également brodé. La petite *sainte Madeleine* en ivoire, de la *collection*

Cette charmante statuette n'est pas absolument isolée à Montluçon. D'autres œuvres, d'exécution moins fine et moins séduisante, nous expliquent sa nature et son origine. C'est, par exemple, à l'église Notre-Dame, un saint Jean dont le type reste gothique, mais qui, de même que celui de Moulins, est légèrement affadi. Dans la même église, une Notre-Dame de Pitié, qui paraît bien être sortie du même atelier que la Madeleine, nous montre une figure toute gracieuse, qui s'efforce d'être dramatique et douloureuse sans y réussir tout à fait. Les mains jointes sont effilées et d'une exécution délicate comme dans la Madeleine. L'anatomie du Christ est excellente; il est même moins raide et moins conventionnel que dans les Pitiés bourguignonnes de Solesmes ou de Dierre. La draperie, toutefois, est encore assez épaisse et le manteau couvre la tête d'un bourrelet légèrement disproportionné par-dessus la guimpe qui enserre le petit visage [1].

Moissac. — Pitié. (Pierre peinte.)

Quelques fragments de sculpture du Musée de *Bourges*, peu nombreux, du reste, intermédiaires entre les sculptures d'esprit franco-flamand de l'hôtel Jacques Cœur et les réfections italianisantes du portail de la cathédrale, continuent la série de ces œuvres de transition.

Il est bien difficile de donner une date précise pour toutes ces œuvres d'importance secondaire et qui n'ont pas d'histoire. Il nous semble bien, cependant, en les étudiant dans leur esprit et dans leur facture, y reconnaître une inspiration générale et des qualités de style très analogues à ce que nous a révélé l'analyse du monument capital de Solesmes, et il nous paraît assez légitime de les grouper aux environs de la date de 1496.

Il en est exactement de même pour un certain nombre de monuments que nous rencontrons dans des régions très diverses et souvent assez éloignées de

André (*Exp. rétrosp. 1900*, sans n°), nous présente également un type tout à fait identique dans son geste discret et son expression adoucie et souriante. On y relève, d'une part, des indications de costume assez compliqué et luxueux, qui annoncent bien le XVI^e^ siècle; d'autre part, dans le bas de la figure, des formules de plis qui sont encore tout à fait du XIV^e^ siècle.

1. Nous avons rencontré une Pitié du même genre à *La Châtre*, et une autre plus près de Bourges, à *Saint-Janvrin*, à côté de Château-Meillant; celle-ci est acompagnée de deux statuettes, un saint Pierre et un saint Jean l'Évangéliste, traités dans le même sentiment.

notre vallée de la Loire. C'est le même mouvement de détente qui s'y manifeste, sans que l'on puisse jamais affirmer avec certitude que l'influence italienne en est la véritable cause.

Ainsi, dans le Languedoc, certaines de ces sculptures de Toulouse, dont nous avons mentionné plus haut le caractère nettement bourguignon, présentent déjà des traces d'adoucissement notable. De plus, on rencontre à côté de celles-ci toute une série de sculptures dont le type, ainsi que le caractère général, est encore gothique, mais qui sont déjà d'une élégance très raffinée. L'un des morceaux les plus caractéristiques qui, par extraordinaire, porte une date précise, est la Pitié de *Moissac*, dédiée en 1476. La Vierge y est d'un type très particulier, local peut-être, assez différent, en tous cas, des visages ronds à la Michel Colombe, à la Bourdichon ou à la Gérard David; la figure est mince, le nez droit et assez long, la bouche petite, les sourcils très élevés; on y voit paraître cette même grâce fine et douce, un peu mièvre déjà, qui atteint son plus haut degré dans le célèbre buste-reliquaire de *Sainte-Fortunade* (Corrèze).

Collection Chabrière-Arlès. — Sainte Femme. (Bois peint et doré.)

C'est le même type de femme que l'on rencontre dans toute une série de Sépulcres exécutés dans cette région, dont le principal est celui de *Saint-Jacques de Monestiès*, qui fut exécuté pour le château de Combéfa, résidence de Louis Ier d'Amboise, évêque d'Albi, et peut dater des environs de 1490[1]; celui de *Rodez*, dont l'ensemble est très inégal, présente, à côté de gaucheries et de rudesses inouïes, certaines figures qui ont un caractère de finesse charmante et très proche de celui de la Pitié de Moissac.

1. Cf. E. Jolibois, *La Mise au tombeau de Saint-Jacques de Monestiès, près Carmaux*, *Album des monuments et de l'art ancien du Midi de la France*, t. I, p. 64-65, pl. XXI-XIII. Nous connaissons quelques groupes de la Mise au tombeau, de petite taille, il est vrai, mais d'un type très proche de

Ce type, enfin, n'est pas sans rapports avec celui de la petite Sainte Femme en bois de la collection *Chabrière-Arlès* [1]. Quelle est l'origine exacte de cette statuette? nous n'en savons rien. Est-elle flamande, comme certains le prétendent, appartient-elle à cette école française méridionale dont certains caractères la rapprochent à notre avis? Quoi qu'il en soit, elle répond parfaitement à la nuance de l'art contemporain du sépulcre de Solesmes. C'est la même finesse précise dans l'exécution, celle du visage et des mains en particulier, la même discrétion dans l'expression du sentiment. Debout, les mains jointes, la physionomie douloureuse, mais sans grimaces, cette Marie-Marthe ou Marie-Madeleine compatit profondément au drame dont le dernier acte devait se dérouler devant elle, mais sans un geste, sans un cri, sans rien qui dépasse la mesure, qui rompe l'harmonie. Or ce sont exactement les qualités que nous avons déjà eu l'occasion de relever dans les meilleures figures du célèbre sépulcre.

Verneuil. Église de la Madeleine. — Vierge. (Pierre peinte.)

En Normandie et en Champagne, il faut, pour trouver des œuvres équivalentes ou du moins analogues à celles de Solesmes, descendre un peu dans le temps [2]; mais, un peu plus tôt ou un peu plus tard, c'est toujours la

celui-ci : l'un se trouve à *Paris*, dans l'église saint Louis-en-l'Ile et provient des collections de l'abbé Bossuet; un autre à *Folleville* (Somme), où il a été apporté récemment par un curé qui avait longtemps séjourné à Albi. Les personnages masculins en sont assez peu significatifs, assez affadis, mais les femmes ont la même grâce subtile et délicate.

1. *Catal. Exp. rétrosp. 1900*, n° 3090.

2. Nous ne croyons pas cependant, comme l'abbé Dubois (*L'église N.-D. de Verneuil*, p. 83), que l'on puisse attribuer la majeure partie des sculptures de Verneuil à un certain *Gabriel Lhôte*, qui fleurissait vers 1558. Ce Gabriel Lhôte est un artiste dont un simple hasard nous a fait connaître le nom, et nous pensons que la plupart des statues de Verneuil ne sauraient être postérieures aux 10 ou 15 premières années du XVI^e^ siècle.

même évolution générale qui se répète dans chaque école, toute indépendante et toute fermée qu'elle puisse être ; il y a parallélisme dans l'évolution, s'il n'y a pas absolument simultanéité dans le temps, et nous allons retrouver l'esprit du maître de Solesmes dans des œuvres qui dépassent peut-être de dix ou quinze ans la date de 1496.

En *Normandie*, c'est à *Verneuil* que nous rencontrons l'un des groupes les plus importants de sculptures de cette époque. Celles qui paraissent les plus

Verneuil. Église de la Madeleine. — Sépulcre. (Pierre.)

anciennes, une grande Vierge de l'église de la Madeleine par exemple que nous reproduisons ici, continuent, en les déformant à peine, les types français du XIV^e^ siècle. Nous retrouvons ici l'esprit des sculptures de Châteaudun, mais avec une grâce plus épanouie et plus savoureuse ; certaines figures, comme le saint Christophe de l'église Notre-Dame, témoignent, nous l'avons vu, d'une influence flamande très prononcée[1] ; dans d'autres enfin, soit féminines, soit viriles, l'adoucissement se traduit nettement par la simplification des draperies et la grâce plus souriante des figures. Tels sont notamment un saint Jean-Baptiste, et deux petits anges porte-lumières, à l'église de la Madeleine, une sainte Suzanne, une sainte Barbe, une sainte Agathe à l'église Notre-Dame, et même un saint Joseph en charpentier, dont l'allure est toute réaliste, et le costume très exact, celui d'un bourgeois du temps de Louis XII, mais dont la physionomie est tout à fait fine et presque jolie.

1. Notamment le saint Christophe, cf. plus haut, chap. VII, p. 265, fig.

Mais il convient d'insister surtout ici sur le *Sépulcre* de la Madeleine[1]. La composition en est exactement celle du groupe de Solesmes, plus simple encore et plus traditionnelle. Les deux disciples âgés sont des figures entièrement gothiques, celui de droite notamment avec son grand manteau sans ornements, sa longue barbe régulière à mèches parallèles comme celle des porteurs de Tonnerre, avec son chapeau aux bords relevés semblable à ceux des prophètes de Dijon ou d'Albi. La Madeleine de droite, la tête nue et inclinée, ouvrant son vase à parfums d'un geste un peu gauche et embarrassé, est tout à fait semblable à certaines figures de Toulouse : elle n'a pas la hardiesse de mouvement de la Sainte Femme qui, à Solesmes, occupe la même place et fait le même geste. Un petit angelot pleureur, portant une croix, qui se trouve à côté du Sépulcre est presque aussi voisin des anges du Puits de Dijon que de ceux de Michel Colombe. Mais pourtant, d'autre part, le Christ, d'une sérénité et d'une beauté parfaite, nous rapproche singulièrement de l'art détendu de Solesmes. Quant à la Vierge, au saint Jean et à l'une des Saintes Femmes, ils paraissent même aller au delà de l'adoucissement et de l'édulcoration légitimes. Le saint Jean est tout à fait bellâtre et fade, sans

Verneuil. — Détail du Sépulcre. (Pierre.)

1. Il est très fâcheux que l'on soit aussi dépourvu de renseignements sur l'origine de ce groupe qui n'est même pas signalé dans une notice archéologique sur Verneuil, parue dans la *Normandie pittoresque et monumentale*. Eure, 1re partie, p. 63-71. Le chanoine Porée, qui le signale dans sa *Statuaire normande* (p. 54), n'y voit que l'empreinte du réalisme franco-flamand déjà signalé à Louviers. Il y a selon nous tout autre chose : c'est le seul Sépulcre contemporain de celui de Solesmes qui puisse en être rapproché sans trop de discordance.

accent ni vigueur, et la Vierge se laisse aller de côté avec une sorte de veulerie langoureuse. Ce n'est plus l'abandon accablé de la mère douloureuse de Solesmes, c'est presque le geste d'une femme du monde qui s'évanouit; le visage est agréable, d'un joli modelé, d'une douceur extrême, mais sans aucune individualité, et incapable d'exprimer cette émotion intense, contenue et résignée qui nous a frappé ailleurs.

Nous ne prétendons pas du reste retrouver par ces distinctions la trace de plusieurs écoles, de plusieurs ateliers ou même de plusieurs mains dans ce sépulcre; nous en concluons tout simplement que le maître ou que l'atelier qui l'a exécuté obéissait simultanément à plusieurs influences. Or, ce sont les mêmes que nous avons pu constater à Solesmes vers 1496, mélangées seulement dans des proportions différentes[1].

Alençon. Église Notre-Dame. — Assomption de la Vierge. (Pierre.)

Dans une autre région de la Normandie, un ensemble de sculptures très important au point de vue de l'évolution que nous étudions est celui qui figure, disséminé suivant une conception assez originale, dans l'architecture du gable très flamboyant et très ajouré du porche de l'église Notre-Dame d'*Alençon*[2].

1. On trouverait encore quelques œuvres analogues au *Petit* et au *Grand Andely*, à *Ecouis*, à *Louviers*, à *Rouen* dans la décoration du portail de la cathédrale et dans une œuvre de technique différente mais de style sensiblement analogue, la Vierge d'ivoire du *Musée archéologique* (*Catal. exp. rétrosp. 1900*, n° 175). A la cathédrale d'*Evreux* la statue de l'autel de la Vierge présente, selon le chanoine Porée (*ouv. cit.*, p. 39), « une figure longue, douce et calme, empreinte d'une dignité mêlée de tristesse », avec une grande modération dans la draperie. La grande Vierge en pierre qui se trouve sous le porche de l'église du *Tréport* et tient dans ses bras un enfant nu et couché n'est pas sans quelque analogie avec la Vierge de L'Hôpital-sous-Rochefort.

2. Cf., chap. I, p. 18. Le porche, nous l'avons vu plus haut, doit dater des dernières années du xv^e^ siècle, mais, d'après un texte tiré des comptes du trésor de Notre-Dame (années 1508-1510), on mettait en place encore à ce moment certaines statues d'apôtres, le maître de l'œuvre étant alors un nommé *Jehan le Moigne*. Ce texte nous a été communiqué par M. Louis Duval,

Ces sculptures représentent l'Assomption de la Vierge[1]. C'est à peu près exactement le thème développé par Jean Fouquet dans une des miniatures du Livre d'heures d'Étienne Chevalier : les deux prophètes qui, à mi-hauteur et dans les nuages, assistent à cette exaltation, après l'avoir annoncée, les trois apôtres qui regardent la scène d'en bas, représentant tout le collège apostolique, sont des figures trapues, amplement drapées et assez voisines de la tradition bourguignonne[2]. Mais la Vierge est d'une douceur et d'une sérénité exquise, qui rappelle celle de la figure de Fouquet lui-même. Le visage plein, les cheveux pendants, vêtue d'une robe très simplement drapée, elle monte au ciel avec calme et recueillement, un sourire charmé sur les lèvres, les mains renversées, la paume en avant ; le bout de la draperie légèrement relevé, avec un soupçon de coquetterie, dans un mouvement qui laisse voir les chevilles. Au-dessus d'elle, Dieu le Père, entouré d'une couronne de petits angelots joufflus et charmants, s'apprête à la recevoir. Cette dernière figure rappelle à la fois la clef de voûte de Saint-Clément de Tours et la statue de la Bénissons-Dieu, elle est à mi-chemin entre la rudesse de l'une et la douceur un peu molle de l'autre.

Ce sont encore là des sculptures gothiques par le décor qui les entoure comme par l'esprit qui les anime. Elles sont peut-être postérieures, il est vrai, d'une dizaine d'années à celles de Solesmes ; mais il est très légitime de les mettre sur le même plan, si l'on ne tient compte que de leur caractère et de leur signification.

Il en est de même en Champagne, où nous pouvons trouver d'excellents éléments de comparaison avec l'art de Solesmes[3]. D'après les résultats auxquels sont arrivés MM. Koechlin et Marquet de Vasselot dans leurs études sur cette région, le véritable renouveau de l'art champenois ne commencerait guère pourtant avant l'année 1510. Les quelques œuvres que l'on rencontre avant cette date n'ont pas encore l'accent local qui caractérise les suivantes.

archiviste de l'Orne, à qui nous sommes heureux de pouvoir adresser ici tous nos remerciements. Le voici : *Pour II potz de vin donnez as compaignons qui ont levé et assis IIII ymaiges dapostres au portail, III sols.*

1. M. L. de la Sicotière (*L'Orne archéologique et pittoresque*, p. 290-291) a voulu voir dans cette scène une Transfiguration du Christ. La présence de cette représentation ne s'expliquerait nullement au frontispice d'une église consacrée à la Vierge. M. Louis Duval (*Alençon illustré*) maintient l'opinion traditionnelle : il y voit bien une Assomption et en compare la disposition avec celle de la même scène, figurée dans un retable de la cathédrale de *Bayeux*.

2. Par une idée assez singulière, celui du milieu tourne le dos au spectateur pour mieux regarder la Vierge qui s'élève au-dessus de lui.

3. Nous le ferons d'autant plus aisément que l'étude et le classement des œuvres de sculpture de cette région et de cette époque ont été faits avec beaucoup de sûreté dans l'excellent livre de MM. R. Koechlin et J.-J. Marquet de Vasselot (*La sculpture à Troyes et dans la Champagne méridionale au XVI^e siècle*, Paris, 1900), que nous avons déjà eu bien souvent l'occasion de citer.

Ainsi la sainte Catherine de *Saint-André-lès-Troyes*, la Vierge de *Coursan*, la sainte Barbe de *Bar-sur-Aube*, la sainte Catherine du Musée de *Langres*, ou la Vierge de *Villedomange*, près de Reims, ne sont que des prolongations du style gothique français des XIV^e^ et XV^e^ siècles, où certains caractères seulement annoncent déjà le style nouveau. Le système de draperie se simplifie ou s'assouplit, les figures cherchent à se faire plus délicates ou plus charmantes. La Vierge de Coursan surtout, encore vêtue d'un long manteau, assez différent des costumes exacts et somptueux qui fleuriront plus tard, présente dans l'attitude et le sentiment général un charme intime, une tendresse familière qui nous rappellent la Vierge de L'Hôpital-sous-Rochefort.

Les œuvres de ce genre sont malheureusement assez rares ; on connaît beaucoup de noms d'artistes troyens pour la fin du XV^e^ siècle ; mais on ignore, à peu de chose près, leurs œuvres, et il faut arriver jusqu'à la *Vierge de l'Hôtel-Dieu* de *Troyes*, pour rencontrer une pièce de quelque importance et approximativement datée (1508-1512). C'est là véritablement le point de départ de la nouvelle école, bien que l'on y puisse voir encore très justement « une certaine verdeur, une aigreur même qui s'atténuera plus tard[1] ».

Le mouvement d'art qui se produit en Champagne vers 1510-1520 est presque identique, au moins dans ses effets, à celui que nous avons vu se dessiner un peu plus tôt dans le centre de la France ; les quelques œuvres que nous venons de citer sont les équivalents de ces figures où nous avons cherché une transition entre l'art bourguignon et l'art tourangeau, et, avec certains des premiers ateliers troyens, celui en particulier dont la *sainte Marthe* de Troyes est l'œuvre la plus accomplie[2], nous retrouverions, de même qu'à Solesmes, cet art réaliste encore, mais très digne, très calme, très modéré, où l'émotion se contient, où les figures s'enveloppent d'une grâce discrète, cet art qui ne minaude pas encore, qui ignore les grâces alambiquées et les gentillesses affectées, qui garde un peu de la robustesse d'antan, bien qu'il se soit sensiblement adouci, humanisé et détendu. C'est à la même inspiration qu'appartiennent et la *Madeleine de Solesmes* et la *sainte Marthe de Troyes*, bien que séparées par un espace de vingt-cinq ou trente ans, qui s'accuse à peine par un peu plus de force ici, un peu plus d'élégance là : les deux œuvres sont filles du même esprit, éminemment françaises toutes deux.

Outre la Pitié de *Bayel*, œuvre de premier ordre et très gothique encore, le sépulcre de *Chaource* et celui de *Villeneuve-l'Archevêque*, on a cru pouvoir rattacher encore à l'atelier de la sainte Marthe le saint Bonaventure de l'église *Saint-Nicolas de Troyes*, dont M. Koechlin a très bien fait ressortir les admi-

1. *Ouv. cit.*, p. 93-94.
2. *Ouv. cit.*, p. 96-111.

rables qualités de noblesse et de sérieux[1]. C'est une œuvre, à notre avis, qui s'élève bien au-dessus des formules locales et que l'ancienne critique n'eût pas hésité à attribuer à quelque grand artiste bien en vue, même contre toute vraisemblance historique. Nous ne saurions naturellement, pour nous, prononcer ici aucun nom, mais nous estimons que l'imagier, troyen ou autre, qui a exécuté cette statue était exactement animé du même esprit que celui qui avait conçu les saints de Solesmes. Le rapport est frappant, surtout avec le saint Pierre. Le saint troyen, mitré, porte une chape très riche sur sa robe de moine; sa tête, un peu inclinée en avant, est d'un admirable caractère, grave et simple. Dans le détail même de l'exécution, dans quelques retombées de plis, particulièrement du côté gauche, nous apercevons une analogie certaine avec quelques parties du saint Pierre de Solesmes; cette chape, enfin, sans être aussi ornée que l'autre, est également brodée de petits personnages gothiques à phylactères en léger relief.

Troyes. — Église Saint-Nicolas. Saint Bonaventure. (Pierre.)

Évidemment il ne faudrait pas insister par trop sur ces rapprochements : il y a, de même que dans la sainte Marthe, et cela tient sans doute à la différence des dates, plus d'élancement à Troyes qu'à Solesmes. Mais ce qui est à retenir et ce que nous sommes heureux de trouver dans le livre que nous avons cité, c'est l'affirmation du caractère *gothique* d'une œuvre semblable qui « dérive de la pure tradition du moyen âge », qui est bien plus proche parente, quoique assouplie et humanisée, des prophètes du XIV^e^ siècle du Musée de Troyes que des saints doucereux et contournés de 1550; il ne vient pas plus à l'esprit à M. Koechlin qu'à nous-même d'invoquer à son propos la pénétration du sentiment italien et la soi-disant influence modératrice d'un art étranger mêlé de principes antiques, dont nous pouvons juger ailleurs les véritables effets.

1. *Ouv. cit.*, p. 109. Pourtant il reconnaît qu'on n'y trouve pas tout à fait les habitudes caractéristiques de l'atelier.

Accord de l'art de Solesmes avec les œuvres de l'école de la Loire.

Ces œuvres de la fin du xv^e^ et du début du xvi^e^ siècle, que nous venons de passer rapidement en revue dans différentes provinces françaises, nous ont permis de constater que les sculptures de Solesmes, si isolées qu'elles paraissent dans le pays où on les rencontre, se rattachent tout à fait au mouvement général de l'art du temps. Les rapports encore plus frappants que nous allons saisir maintenant entre ces chefs-d'œuvre anonymes et un certain nombre de sculptures exécutées vers le même temps dans la région de la Loire, vont nous permettre de préciser davantage et d'affirmer que le Sépulcre de Solesmes appartient bien à cette école de la Loire dont Michel Colombe nous paraît le maître le plus illustre, mais dont il n'était évidemment pas, même dans sa province, le seul représentant.

Les morceaux que nous rencontrerons sont loin d'être tous des chefs-d'œuvre ; nous ne saurions prétendre y retrouver toujours des traces de l'activité des maîtres dont les œuvres ont disparu, des Colombe, des Regnault ou des Mourier ; mais on y aperçoit comme un reflet de leur talent ; on y reconnaît des habitudes générales de style et comme des formules qui semblent s'imposer aussi bien aux maîtres qu'aux manœuvres.

Il est assez difficile aussi de les dater avec précision ; nous nous sommes même assez souvent demandé s'il fallait y voir des œuvres dues à l'influence de Michel Colombe, postérieures à ses chefs-d'œuvre connus, ou des productions antérieures dont il aurait lui-même accepté l'esprit en le transformant par son génie propre. Ce point est assez malaisé à éclaircir, étant donnée la complète disparition des productions de la jeunesse et de l'âge mûr de Michel Colombe. Mais nous ne croyons guère, en définitive, qu'il soit nécessaire de lui attribuer, même dans l'art du pays où il vécut, une influence personnelle unique et prépondérante ; et les sculptures que nous allons étudier nous montreront surtout, semble-t-il, comment on travaillait en Touraine autour de Michel Colombe, de 1480 à 1500. Ce sont de purs produits locaux, témoins médiocres parfois, mais toujours sincères, de l'activité qui régnait dans le pays à cette époque, et du style adouci et modéré, mais tout traditionnel encore et sans aucun mélange de maniérisme italien, qui s'y manifestait d'une façon plus évidente peut-être que dans aucune autre région de la France.

Dans la région d'Orléans, il nous faut noter tout d'abord deux œuvres importantes quoique un peu isolées[1] : c'est, d'une part, la fameuse

1. Cette région ne paraît pas avoir jamais été extrêmement riche en sculptures, ni avoir jamais subi de façon très notable l'influence bourguignonne. A côté de quelques belles œuvres du xiv^e^

Tête casquée qui a passé pour une *Jeanne d'Arc* et qui provient paraît-il, d'une statue de saint Maurice, placée jadis au portail d'une église d'Orléans ; c'est, d'autre part, une statue de saint Michel du Musée de *Montargis*, qui provient de l'abbaye de *Ferrières* (Loiret) et qui, d'après son caractère et les qualités de son exécution, nous paraît bien être sortie du même atelier [1].

Orléans. — Musée archéologique. Tête casquée. (Pierre peinte.)

L'archange est figuré, selon l'iconographie consacrée, et tel qu'on le voit par exemple dans les Jugements derniers de l'École flamande, sous les traits d'un jeune homme imberbe, revêtu d'une armure complète. Cette armure est très fidèlement copiée sur la réalité. L'exécution en est même d'une finesse et d'une précision admirables. Tous les détails, toutes les articulations, tous les clous en sont indiqués juste à leur place et dans leur forme. Le casque du saint Maurice d'Orléans était exécuté avec un soin identique, et la figure lorsqu'elle était complète devait bien évidemment représenter le héros chrétien, non pas sous les espèces d'un guerrier romain, mais bien d'un chevalier du XV^e^ siècle. C'est ce qu'avait fait Jacques de Baerz pour son saint Georges du retable de Dijon, c'est ce que fera encore Michel Colombe à Gaillon.

Par-dessus l'armure, l'archange de Montargis porte un grand manteau qui lui couvre les épaules et dont le pan de droite est ramené par devant et maintenu sous le bras gauche. La draperie en est assez souple, mais à plis un peu

siècle, comme la Vierge de la Cour-Dieu déjà citée plus haut, on ne trouve au Musée archéologique d'*Orléans*, pour représenter le XV^e^ siècle, que quelques fragments trahissant encore l'esprit du XIV^e^ siècle et un saint Pierre assis (*Catal. Musée archéol. d'Orléans*, U, 42), portant la tiare et les clefs, avec une grosse tête à cheveux frisés et une dalmatique à orfrois brodés dont l'allure générale rappelle à la fois le saint Pierre de Souvigny et celui de Solesmes, mais qui n'a ni l'ampleur de l'un ni la mansuétude de l'autre.

1. Elle a figuré à l'*Exp. rétrospective de 1900*, sans n°.

MONTARGIS. Musée

SAINT MICHEL PROVENANT DE L'ABBAYE DE FERRIÈRES

(Pierre peinte)

plus menus et sans l'ampleur accablante de celle, par exemple, du petit saint Michel bourguignon de Toulouse. Le geste est vigoureux et pittoresque, mais sans outrance dramatique.

L'expression de la figure, calme et demi-souriante, la forme du petit nez rond, le modelé ferme et précis de la bouche et des joues, le charme de l'expression juvénile, nous rappellent tout à fait les caractères de la tête d'Orléans : il y a peut-être encore dans ces deux figures un peu plus de verdeur, moins de délicatesse et de fondu que dans les têtes juvéniles de Solesmes, celles du saint Jean ou des angelots. Celles-ci pourtant seront bien encore de la même famille ; toutes ces figures françaises resteront plus fermes, plus énergiques, de dessin plus écrit que les masques italiens aux yeux mi-clos, attribués sans preuve du reste à Laurana [1] et dont on voudrait quelquefois retrouver ici le caractère. Ce n'est que beaucoup plus tard, chez les successeurs de Michel Colombe, que nous verrons paraître quelque chose de cette grâce infiniment plus molle et plus banale [2].

En pleine Touraine maintenant, comme exemple de réalisme modéré et adouci, nous pourrions d'abord citer un petit *Christ* en pierre de l'église de *Limeray* qui provient, paraît-il, du château d'*Avizé*. Le caractère en est d'autant plus frappant qu'il se trouve actuellement placé dans la même église que le Christ flamand en bois provenant d'Amboise, dont nous avons parlé plus haut [3], et que la comparaison entre les deux œuvres d'esprit si différent est on ne peut plus facile. Celui-ci, au lieu d'avoir les effrayantes maigreurs et les musculatures dramatiques de l'autre, est d'un modelé soigné, ferme et précis, sans exagération aucune, avec une tendance plutôt à l'idéalisation des formes qui est toute opposée à l'esprit réaliste et brutal du bois flamand.

Le même esprit s'affirme aussi dans deux statues de *saint Côme* et de *saint Damien* qui se voient au Musée de la Société archéologique à *Tours*, et qui proviennent du prieuré de *Saint-Côme* [4]. Les physionomies, assez indivi-

1. Cf. plus haut, p. 123, note 1.

2. Au nord de Solesmes, une jolie statuette de *saint Michel*, moins importante que celle de Ferrières, mais qui est encore d'un joli mouvement et d'une exécution précieuse, se voit au Musée archéologique de *Laval* (provenant de Montsurs). En Touraine, près de Loches, à *Villeloin* (cf. Bocher, *Notes hist. sur l'abb. de Villeloin*, *Mém. Soc. arch. Tour.*, XVII, p. 161-167), nous en avons rencontré une autre assez amusante dans sa rusticité ; l'archange y est représenté avec une petite tête ronde, naïve et bien locale que l'on retrouverait facilement dans les miniatures du temps ; il frappe aussi par son calme extraordinaire, par le geste discret et modéré avec lequel il transperce un vilain petit démon vert à tête de lapin écorché.

3. Cf. plus haut, p. 249-250, fig.

4. Cf. Plailly, *Le prieuré de Saint-Côme*, *Mém. Soc. archéol. Tour.*, 1843, p. 23, et *Bull. Soc. archéol. Tour.*, VI, p. 436.

duelles, y sont gracieuses et douces ; elles sont pour ainsi dire à mi-chemin entre les figures d'Orléans et celles de Solesmes. Le détail des costumes et des accessoires est encore précis et réaliste : suivant la tradition iconographique, ces deux patrons des médecins, des chirurgiens-barbiers et des sages-femmes tiennent l'un le pot aux onguents, l'autre la fiole aux urines[1]. Ils sont vêtus l'un et l'autre comme les bourgeois du temps : le saint Côme, coiffé d'une toque en drap, porte une longue robe à plis droits et tombants, que la virtuosité d'un Bourguignon n'eût pas manqué de compliquer et de mouvementer ; mais nous sommes ici dans le pays où s'étaient produites ces œuvres aux draperies si simples, aux attitudes si modérées, les bas-reliefs du tombeau des Boucicaut, ou ceux de la Celle-Bruère. Rappelons-nous de plus que dans certaines figures de Solesmes ou de Jarzé, nous avons vu également les robes ou les manteaux tomber ainsi en grands plis droits et réguliers. Quant au saint Damien, il est coiffé d'un bonnet à mortier et son manteau est ramené de la droite vers la gauche, en faisant un certain nombre de grands plis souples et laineux, suivant une formule qui va devenir courante dans l'école.

Tours. Musée archéologique. — Saint Côme. (Pierre.)

Une des plus anciennes figures où nous voyons cette formule se préciser, est une sainte Catherine en pierre de l'église de *Ballan*[2]. Encore assez lourde de proportions, elle porte un surcot à la mode du XV^e^ siècle avec une bordure

1. Cahier, *Caractéristiques des Saints*, p. 137. — Une gravure allemande reproduite par le P. Cahier leur attribue des accessoires de forme identique à celle que nous trouvons ici, et la miniature du *Livre d'heures d'Anne de Bretagne* où ils sont représentés, leur donne non seulement les mêmes accessoires, mais des costumes identiques à ceux-ci.

2. C'est cette église qu'enrichira plus tard Jacques de Beaune, mais cette statue-ci est certainement antérieure à la fortune du financier. Cf. plus loin, chap. XI.

de lettres au col; les plis de son manteau ramené devant elle sont un peu secs et rigides, et son visage commence seulement à se parer de cette grâce souriante, très douce et un peu immobile particulière aux figures de l'école tourangelle.

A *Cléré*, au nord de la Loire, une autre sainte Catherine nous montre comme un certain progrès réalisé : le costume y est toujours réaliste, l'attitude extrêmement simple et calme, mais les draperies sont un peu plus souples et plus laineuses. La tête couronnée, avec les cheveux pendants, est plus ronde, et l'expression plus placide; les traits sont moins aigus. Cette sainte Catherine est accompagnée d'une Vierge qui est certainement de la même époque et de la même main; celle-ci porte le manteau à gros plis nettement ramené de droite à gauche selon la formule. Suivant une habitude courante également, on voit apparaître au bas de la robe le pied chaussé d'une épaisse pantoufle ronde. Quant à l'enfant, il est à demi nu et porté sur le bras droit; et bien que cela ne soit pas, nous l'avons vu, un signe absolu pour classer une œuvre, il est intéressant de noter que l'enfant de la Vierge d'Olivet, à demi nu lui aussi, présentera identiquement la même disposition. Il peut paraître singulier de parler de la Vierge d'Olivet à propos de cette grossière et épaisse Vierge de Cléré; il faut reconnaître cependant que celle-ci est comme une première ébauche du chef-d'œuvre de l'école de la Loire.

Cliché Bousrez.

Cléré. — Sainte Catherine. (Pierre.)

On pourrait en dire presque autant d'une Vierge moins importante encore qui figure dans la collégiale de *Montrésor*, et de bien d'autres statues et statuettes de Vierges ou de saintes que nous avons rencontrées disséminées dans la région de la Loire, et qui nous présentent, à un degré moindre, quelques-unes des mêmes qualités : ce sont là sans doute les productions courantes plus vulgaires ou moins soignées des imagiers secondaires de l'École [1].

1. Ce sont, par exemple, à *Sainte-Catherine-de-Fierbois*, une statuette de sainte Catherine en pierre peinte très médiocre, placée au-dessus d'un autel signalé par le Dr Giraudet dans ses *Artistes*

Mais il faut en mettre à part quelques-unes, qui, bien que n'ayant peut-être pas une origine beaucoup plus illustre, nous paraissent cependant plus importantes et plus démonstratives. Nous y retrouvons, si nous les comparons aux productions de la sculpture du XVe siècle, surtout de l'école bourguignonne, une finesse plus grande d'exécution, un caractère nouveau d'élégance et de distinction, avec un affinement caractéristique des types et un allègement sensible de la draperie, c'est-à-dire exactement ce que nous avons déjà relevé dans le saint Michel de Ferrières, comme dans les sculptures du Bourbonnais, dans celles de Champagne ou de Normandie.

Tel est le saint Jean-Baptiste de l'église d'*Autrèche*, qui provient de l'abbaye de *Fontaines-les-Blanches*[1] : le Précurseur porte encore ici la traditionnelle tunique en poil de chameau que nous lui avons vue dans certaines œuvres bourguignonnes d'origine ou d'inspiration, les saints Jean d'Autun, de Limeray ou de Cangey[2]. Il porte également un manteau bordé d'une tresse qui ne pose que sur sur son épaule gauche et dont un pan est ramené par-dessus le bras droit, formant devant le corps une sorte de tablier, retenu par le bras gauche. C'est la formule habituelle que nous avons vue appliquée dans le saint Michel de Ferrières et dans quelques-unes des figures féminines précédentes. Les plis de ce manteau, très souples encore, sont beaucoup moins amples et moins lourds que dans les draperies bourguignonnes. De même la tête, dont tous les détails, boucles des cheveux et de la barbe, rides du front et des yeux, etc., sont indiqués avec un soin extrême, est d'une simplicité et

tourangeaux, p. LXXVIII ; à la *Ville-aux-Dames*, près Tours, une Vierge en bois qui figure sur un culot au milieu d'un tympan ajouré ; à *Saint-Martin-le-Beau*, une Vierge en pierre placée sur une façade de maison neuve ; dans les fossés du château du *Lude*, une Vierge mutilée portant l'enfant habillé sur le bras gauche, dont le manteau ramené par-devant laisse apercevoir un corsage finement modelé ; dans la chapelle du château de *Chaumont*, une petite sainte de provenance incertaine ; dans l'église de *Lassay*, une Vierge qui se trouve près du tombeau de Philippe du Moulin ; d'autres encore dans la région de Vendôme, à *Saint-Claude-Froidmentel*, et dans la crypte de l'église de *Château-du-Loir*, où se voit une petite Vierge en pierre peinte tenant son enfant nu sur le bras droit ; son manteau est disposé suivant la formule courante ; la tête est ronde et couronnée, avec les cheveux pendants ; elle s'incline doucement vers l'enfant et lui sourit, etc.

1. Cette abbaye était située autrefois sur le territoire de la paroisse d'Autrèche. Elle avait été fondée au XIIe siècle et suivait la règle de Cîteaux (Chalmel, *Hist. de Touraine*, III, 506-508) ; il en reste quelques vestiges dans un vallon boisé entre Amboise et Château-Renault ; mais ce sont surtout des fragments d'édifices des XIIe et XIIIe siècles. L'abbaye dut pourtant, si nous en jugeons par les sculptures qui en proviennent, avoir un moment d'assez grande prospérité au XVe. *Les stalles de Noizay*, *Pocé*, *etc.*, en proviennent également. Cf. plus haut, chap. VIII, p. 252-253.

Le saint Jean-Baptiste a été publié par M. A. Gabeau, *Les œuvres d'art de l'abb. de Fontaines-les-Blanches*, *Réun. des Soc. des B.-A. des dép.*, 1899.

M. Gabeau l'attribue sans commentaire à la fin du XVe ou au début du XVIe siècle. On ne sait du reste absolument rien sur l'histoire de cette statue.

2. Les deux bras sont mutilés, mais il devait tenir l'agneau sur son bras gauche et le désigner de la main droite.

d'une dignité d'expression très particulière. Il n'y a plus rien là de la vulgarité chère aux Bourguignons, de ces traits épais et populaires que nous observions dans les saints Jean de Limeray et de Cangey [1]. Les yeux à peine ouverts, le nez droit, la bouche fine sont d'une élégance suprême qui s'accorde avec la discrétion et la modération de l'attitude. Passant par-dessus le naturalisme brutal du xv^e^ siècle, il semble qu'il faudrait remonter jusqu'au saint Jean gothique de *Mussy*, avec son sourire si expressif et sa sérénité profonde, pour trouver l'équivalent de cette figure.

Il existe aussi dans cette même église d'Autrèche, une *Notre-Dame de Pitié* qui provient également de l'abbaye de *Fontaines-les-Blanches* [2], et qui, avec le saint Jean dont nous venons de parler, est une des œuvres les plus caractéristiques de cette époque qui nous aient été conservées en Touraine.

Autrèche. — Saint Jean-Baptiste provenant de Fontaines-les-Blanches. (Pierre.)

Elle est assise, avec le corps du Christ mort sur ses genoux, les mains jointes, le visage calme et les yeux baissés. C'est le type des Pitiés gothiques dont nous avons déjà rencontré dans cette région quelques spécimens de date plus ancienne, ou au moins de caractère plus archaïque [3].

Le Christ tout rigide ne nous apprendrait pas ici grand'chose de nouveau ;

1. D'autres saints Jean-Baptiste plus rustiques gardent, avec quelques-uns des caractères nouveaux que nous relevons dans celui d'Autrèche, certaines lourdeurs du type ancien : ainsi, celui de l'église de *Souvigné*, plusieurs au Musée Saint-Jean à *Angers*, etc.

2. M. Gabeau qui a publié le saint Jean dont nous venons de parler le rapproche de deux autres statues conservées aussi au presbytère d'Autrèche, un saint évêque et une sainte ; mais celles-ci nous paraissent assez postérieures, et sont beaucoup plus molles et moins significatives. (A. Gabeau, *art. cit.*)

3. Deux petits personnages accessoires, une Madeleine de proportions très réduites, et un saint Jean insignifiant ont dû être ajoutés au groupe après coup. L'œuvre est malheureusement repeinte et porte quelques traces de restauration, particulièrement la main droite du Christ.

c'est le type traditionnel qui se continue presque sans modifications. Les plis de la robe de la Vierge ne sont pas non plus très significatifs ; mais son buste et sa tête couverte par le manteau, avec le visage entouré d'une guimpe forment un morceau exquis, où se fait sentir à merveille le mouvement qui s'est produit dans l'art français autour de 1480-1490.

Le torse, assez robuste encore, est moulé dans un corsage très simple, comme celui de certaines femmes de Solesmes ; les mains sont délicatement modelées, le visage, sans grande beauté de traits, possède un charme réel et profond. Enserré dans sa guimpe, avec son front légèrement bombé, son ovale peu allongé, ses sourcils très hauts, son nez moyen et arrondi, il nous rappelle absolument et le type des figures d'Orléans et celui de plusieurs figures de Solesmes. Cette Vierge douloureuse enfin, présente dans son ensemble cette même expression de tristesse pénétrante mais retenue, cette espèce de sérénité dans la résignation, ce même calme et cette même noblesse très simple que nous avons notés déjà chez certains personnages du Sépulcre de 1496, et voici véritablement une œuvre dont on peut dire qu'elle est non pas certes de la même main, mais de la même école que les sculptures de la célèbre abbaye. Nous n'en avons pas encore trouvé, à part le saint Cyr de Jarzé, qui s'en rapprochât autant comme esprit et comme style.

Or, cette œuvre-ci n'est pas isolée en Touraine, et nous pouvons, malgré les destructions regrettables qui ont affligé ce pays, retrouver quelques morceaux analogues et presque aussi caractérisés.

Le type de cette Vierge est très proche d'abord de celui que nous rencontrons dans le triptyque de l'église Saint-Antoine de *Loches*, daté de 1485[1] ? dans le compartiment de droite, en particulier, nous apercevons la Vierge, assise derrière le groupe des disciples qui vont ensevelir le corps du Christ. Son attitude modérée et discrète, sa tête penchée et ses mains jointes, la façon dont elle est drapée, dont sa guimpe est disposée autour de son visage et dont un pan de son manteau lui recouvre la tête, le type surtout de sa physionomie et le caractère de tristesse grave et douce que le peintre a su lui donner permettent de la placer tout à fait à côté de la Pitié d'Autrèche.

Il existe une autre Pitié du même genre, en pierre, mais dans un état de dégradation lamentable, au Musée de la Société archéologique de *Tours*[2]. Le Christ, complètement mutilé, devait y être rigide comme à Autrèche, les mains de la Vierge étaient jointes ; elles ont disparu également. Mais son visage entouré d'une guimpe, et le modelé du torse dont on peut encore juger sont d'une délicatesse remarquable ; les yeux en amande avaient aussi ce même

1. Cf. Palustre, *Album Exp. rétrosp., Tours, 1891*, pl. IV, et plus haut, chap. II, p. 41.
2. Provenance non indiquée.

regard baissé et douloureux des Saintes Femmes de Solesmes et de la Vierge de Pitié d'Autrèche.

On trouve encore à *Limeray* une petite *Pitié* en pierre peinte [1], conçue dans un sentiment analogue, mais sans doute légèrement postérieure. La guimpe ici a disparu, le visage est plus épais et les draperies plus molles. Le corps du Christ, cependant, est encore rigide et d'une anatomie assez précise ; la tête en ressemble même beaucoup à celle du Christ d'Autrèche. Au contraire, une *Pitié* du Musée de *Nantes*, qui est à peu près de la même époque, est assez différente d'aspect. Le visage délicat y est encore doucement expressif; mais

Cliché Bousrez.

Autrèche. — Pitié provenant de Fontaines-les-Blanches [2].
(Pierre peinte.)

la guimpe et toutes les draperies sont à plis plus cassés et comme empesés. Le geste des mains n'est plus le même : l'une est posée sur la poitrine, l'autre est levée. Quant au corps du Christ, il est plus mouvementé, la tête est plus renversée en arrière, les bras et les jambes sont pliés. C'est une œuvre pourtant toute gothique encore, et qui nous montre de combien d'interprétations diverses ces thèmes, presque invariables en apparence, pouvaient être susceptibles suivant les milieux et les influences particulières.

Trois statues en pierre, demi-nature, actuellement à l'église de *Limeray*, mais qui proviennent peut-être aussi de l'abbaye de *Fontaines*, se rattachent certainement au même groupe que les statues d'Autrèche. Elles paraissent toutes trois sorties du même atelier et peut-être de la même main.

C'est tout d'abord une petite *sainte Madeleine*, portant son vase à parfums, qui est une figure exquise et d'une saveur tout à fait particulière. Elle est

1. Cf. abbé Bossebœuf, *Amboise*, p. 300, fig.
2. Cf. aussi le détail de cette figure dans l'*Introduction*.

vêtue de façon assez simple, mais très réaliste : elle porte le surcot de pelleterie des dames du XV^e^ siècle, et le voile qui lui couvre la tête sous le pan du manteau formant capuchon, revient en plis fins sur sa gorge. Le manteau, ramené par-devant et retenu par la main droite, tombe en gros plis laineux, très logiques, du reste, et sans cassures fantaisistes à la flamande. La main gauche, qui soutient le vase à parfums, est d'une exécution charmante, avec de longs doigts effilés[1] ; l'attitude générale nous rappelle ici la Madeleine de Châteaudun et celle de Montluçon, que nous avons examinées plus haut, avec un peu moins d'élégance et de préciosité que la dernière, mais plus de robustesse peut-être et de franchise d'exécution. La figure, plus naïve aussi, est d'une fraîcheur d'impression délicieuse, avec son petit nez retroussé, sa bouche légèrement boudeuse, et son ovale à peine accentué : elle présente un accent de vérité particulière et locale très significatif, et l'on y reconnaît sans effort les traits de quelque petite paysanne tourangelle, comme dans certaines figures de femmes de Fouquet, reproductions fidèles elles aussi de types empruntés à la nature locale, la petite sainte Marguerite du Musée du Louvre, par exemple, qui garde ses moutons dans les prairies de la varenne de la Loire, peuplée d'arbres légers, et fermée par des coteaux bleuissants.

Limeray. — Sainte Madeleine. (Pierre.)

A côté de la Madeleine, on voit dans l'église de *Limeray* deux statues d'évêques de même taille et de facture semblable, particulièrement dans le traitement des étoffes. La retombée du manteau, ramené de gauche à droite, est identique notamment chez l'un d'eux à celle du manteau de la Madeleine. Leurs mitres sont ornées d'orfèvreries très soignées. Leurs figures sont d'un modelé souple et précis qui fait songer au saint Jean-Baptiste d'Autrèches. Il semble même qu'il y ait dans l'exécution des yeux des procédés tout à

1. La droite par malheur est très maladroitement restaurée.

fait analogues. Enfin, c'est la même dignité simple et calme dans l'attitude, la même sérénité douce dans l'expression.

M. l'abbé Bossebœuf qui a signalé et reproduit ces figures dans son livre sur *Amboise*[1], les attribue à l'école de Michel Colombe. Nous ne serions pas tout à fait de cet avis, si par école on entend, comme on le fait d'ordinaire, la suite du maître. Nous ne trouvons là, en effet, aucune trace de ce maniérisme, qui commencera à se faire sentir chez ses successeurs même immédiats; ce sont encore ici des œuvres de pur style gothique, exécutées, selon nous, autour de Michel Colombe et non après lui, probablement même avant l'époque de ses grandes œuvres qui seules nous sont demeurées[2].

Limeray. — Tête d'une statue d'évêque. (Pierre.)

Mais nous arrivons à une œuvre de tout premier ordre et plus digne encore que la *Pitié* d'Autrèche d'être placée à côté des sculptures de Solesmes, c'est la Vierge de douleur de l'église de *Beaulieu-lès-Loches*. Cette statue en bois peint[3] se trouve reléguée aujourd'hui au fond du transept droit de l'ancienne église abbatiale[4]. Elle devait se dresser jadis au pied d'un Calvaire, en pendant à quelque saint Jean et fut exécutée sans doute pour les bénédictins de l'abbaye de Beaulieu.

1. *Ouv. cit.*, p. 259, fig.

2. Nous pourrions encore citer deux statuettes qui relèvent à peu près du même esprit : l'une qui se trouve aussi à Limeray représente un personnage armé, couronné, portant même le collier de Saint-Michel : c'est probablement un saint Louis, bien qu'il soit assez difficile d'y reconnaître la ressemblance de Charles VIII ou de Louis XII, comme l'eût voulu l'habitude ancienne. Le visage imberbe, énergique et vigoureusement modelé, fait un peu songer au saint Michel de Ferrières. L'autre est un saint Hubert debout, en costume civil, qui se trouve actuellement au château de *Valmer* : c'est une jolie statuette réaliste, pleine d'aisance dans l'attitude et de bonhomie dans l'expression.

3. Elle mesure environ 1m 15 de hauteur.

4. Il y a peu de temps encore, elle figurait au pied d'un crucifix moderne, à côté d'un saint Jean médiocre, dans l'église Saint-Laurent, à côté de l'abbatiale. Ce saint Jean, également en bois, est un morceau ancien, mais non pas contemporain de la Vierge : il est infiniment plus compliqué et doit dater du milieu ou de la fin du XVIe siècle.

La Vierge y est représentée debout, les mains jointes, les yeux baissés, dans une attitude très simple et peu dramatique par elle-même ; les mains sont levées à la hauteur de la poitrine, la tête à peine inclinée. C'est la traduction toute naïve et traditionnelle du reste du *Stabat Mater Dolorosa*. Le visage n'a rien de grimaçant ; les yeux sont baissés et presque clos, la bouche tombante, mais il s'en dégage une impression de tristesse profonde et pénétrante, résignée et douce, qui ne veut pas éclater, qui se retient pour rester dans la mesure et l'harmonie, et qui nous fait songer à la façon dont l'imagier de Solesmes a su exprimer la douleur tendre et discrète de sa Madeleine.

Dans les moyens extérieurs, du reste, on peut relever également beaucoup d'analogie entre les deux œuvres. Le geste est presque le même et les traits du visage ont de grandes ressemblances : une guimpe enserre la figure, et la tête est recouverte d'un voile identique à celui de la Madeleine. L'ensemble est du reste aussi simple, aussi peu orné, aussi modeste d'apparence : un grand manteau suspendu sur les épaules, ramené et retenu sous chaque bras, forme de chaque côté deux grandes chutes de plis laineux un peu lourds, mais sans cassures inutiles et arbitraires. Le pied, chaussé d'une grosse pantoufle ronde, dépasse légèrement le bas de la robe.

C'est bien là une œuvre de *pur esprit français*, qui nous fournit justement l'expression parfaite de cet art particulier dont nous indiquions les caractères et comme le tempérament, au début de ce chapitre, art calme, modéré, profond, dont les origines remontent aux temps les plus lointains de notre histoire artistique, qui prend une forme et une vigueur nouvelle à l'époque où nous sommes, et que n'a encore pénétré aucun élément exotique.

Nous ne connaissons rien dans l'art italien de ce temps qui, pour ces qualités de réserve et de douceur, puisse être mis en parallèle avec cette Vierge de Beaulieu. Dans les Flandres ou dans d'autres provinces françaises, il existe des Vierges de douleur, qui reproduisent le même thème iconographique, mais non la même nuance de sentiment. Celle du Musée du Steen à *Anvers*, par exemple, sera plus compliquée et plus violente : la tête y sera rejetée brusquement d'un côté, tandis que les mains pendent de l'autre. Celle de *Lignières* en Champagne sera plus lourde et plus vulgaire.

En Touraine, même après la Vierge de Beaulieu, nous retrouverons bien le même type, mais non pas les mêmes qualités. Ainsi, à *Crissay*, près de l'Isle Bouchard, nous avons noté deux statues en bois provenant d'un Calvaire [1], un saint Jean et une Vierge ; celle-ci est très proche, comme arrangement et comme attitude, de la statue de Beaulieu, mais avec des draperies

1. Très nettoyées aujourd'hui et placées hors de portée de la vue.

plus chiffonnées et compliquées, avec une expression beaucoup plus banale. De même à *Semblançay*, une Mater Dolorosa, qui se présente avec une attitude analogue, nous offre un geste beaucoup plus accentué, des draperies plus mouvementées. C'est que ces différentes œuvres sont sans doute légèrement postérieures et déjà touchées par le maniérisme italien [1].

Nous pouvons nous souvenir au contraire, d'une statue en bois, petite nature, représentant la *Vierge de douleur*, que nous avons déjà notée, au Musée de la Société archéologique de *Tours* [2], et dont l'inspiration n'est pas très éloignée de celle de la Vierge de Beaulieu. Si elle n'était pas légèrement antérieure, ainsi que nous l'avons supposé, celle-là serait certainement due à un atelier différent. Les traits, le geste, la draperie y sont tout autres : l'ensemble, très élégant et très expressif, est peut-être moins robuste et moins savoureux que celui de la figure de Beaulieu ; on y sent surtout une persistance beaucoup plus grande des habitudes du style gothique du XIV^e^ siècle, notamment dans l'agencement des plis vers le bas de la figure. Une *sainte Véronique* de l'église de *Limeray* présente aussi, dans le bas de sa draperie, une disposition analogue. C'est, du reste, comme la Vierge du Musée de Tours, une figure très digne, très grave, très simple et d'un réalisme discret.

Beaulieu-lès-Loches. — Vierge de douleur [3].
(Bois.)

En admettant même que ces différents morceaux fussent tous exactement contemporains, ce que rien ne peut nous confirmer, ces œuvres n'ayant généralement pas d'histoire, nous aurions évidemment là des traces de l'activité d'ateliers différents, travaillant dans la même région.

1. A *Loché*, on retrouve également deux statuettes en bois de la Vierge et de saint Jean debout, mais infiniment plus lourdes et plus rustiques, plus proches peut-être du type gothique bourguignon.
2. Cf. plus haut, p. 77, fig.
3. Cf. aussi le détail de cette figure dans l'*Introduction*.

On trouverait dans les deux dernières œuvres, que nous venons de citer, l'indication d'un atelier plus élégant et plus simple de facture, plus gothique de tradition qui se rattacherait par ses origines à cette survivance du XIV^e^ siècle que nous avons notée à Châteaudun par exemple.

A Beaulieu et à Solesmes, on aurait celles d'un atelier puissant qui cherche moins l'élégance qu'une robuste simplicité dans le visage comme dans la draperie, où l'expression très vive se contient et se modère, mais dont bien des caractères nous font songer à ceux de l'art bourguignon transformé et adouci.

A Autrèche enfin et à Limeray, dans les statues provenant de l'abbaye de Fontaines-les-Blanches comme dans celles de Ballan et de Cléré, on retrouverait le témoignage de l'activité d'artistes soucieux d'une certaine grâce très douce et un peu molle, réalistes à leur façon, puisant très directement leurs inspirations dans la nature qui les avoisine, amoureux surtout du détail et de l'exécution finie ; leurs draperies légèrement chiffonnées offrent encore une belle souplesse laineuse ; ils tiennent à la fois des Bourguignons et des purs gothiques, ils ont surtout un accent local très prononcé, et ce serait sans doute ce dernier atelier qui s'approcherait davantage de la manière que nous savons avoir été celle de Michel Colombe.

Mais ce ne sont là que des nuances à peine sensibles, et il est bien difficile, dans l'état actuel de nos connaissances, avec le petit nombre d'œuvres qui nous ont été conservées, de préciser ces divers groupements. Il faut tenir compte, du reste, que toutes ces œuvres, quelles qu'en soient les différences de détail, sont animées du même esprit : elles sont les produits en Touraine, et c'est là surtout ce que nous voulions y noter, de ce mouvement caractéristique et spontané sur lequel nous avons tant insisté, dont nous avons tout à l'heure trouvé des témoignages presque simultanés dans les diverses branches de l'école française, et dont le Sépulcre de Solesmes nous a paru être le résultat le plus complet et le plus parfait. Quant à cette œuvre même, bien qu'elle paraisse, au premier abord, un peu isolée géographiquement, nous la voyons s'expliquer et se compléter par ces diverses œuvres secondaires groupées dans la région de la Loire. Celles-ci permettent même, quel qu'en puisse être l'auteur, de la rattacher à l'école qui fleurit dans cette région et dans laquelle va apparaître, ou plutôt est apparu déjà, notre Michel Colombe.

C'est à lui que nous allons arriver maintenant, c'est son œuvre que nous allons étudier comme une des manifestations les plus caractéristiques de ce mouvement de détente et d'adoucissement qui emporte tout l'art français et qu'il a très probablement lui-même beaucoup plus suivi que provoqué.

CHAPITRE IX

LA VIE ET LA CARRIÈRE DE MICHEL COLOMBE

Les prédécesseurs de Michel Colombe.
Sa naissance. — Son origine, tourangelle ou bretonne.
Michel Colombe à Dijon(?). — Michel Colombe à Bourges(?).
Bas-relief de Saint-Michel-en-l'Herm, et projet de tombeau de Louis XI (1473-1474).
Tombeau de Louis de Rohault, évêque de Maillezais (1480).
Michel Colombe à Tours, sa situation et sa renommée.
Travaux pour l'entrée de Louis XII à Tours, en 1500. — Le moule du « harnois » de Turnus. — La médaille offerte au roi.
Le tombeau de François II de Bretagne à Nantes (1502-1507). — Rôle de Jean Perréal. — Les collaborateurs français et italiens de Michel Colombe. — Le retable des Carmes de Nantes.
Le retable de Saint-Saturnin de Tours et le Sépulcre de La Rochelle (1507).
Le bas-relief du saint Georges de Gaillon (1508-1509).
Le tombeau de Guillaume Guegen.
Michel Colombe et la fontaine de Beaune.
Projets pour le tombeau de Brou. — Jean Perréal et Jean Lemaire. — Pourparlers avec Michel Colombe. — L'écrit de 1511. — Interruption des travaux.
Fin de la carrière de Michel Colombe.

Nous connaissons quelques noms de sculpteurs ayant travaillé à Tours avant Michel Colombe ou pendant la première partie de sa carrière. Mais ce ne sont plus guère aujourd'hui pour nous que des noms. Aucune œuvre existante ne peut leur être attribuée avec certitude, et nous avons même cru inutile de rapprocher ces indications très vagues des œuvres de la seconde moitié du XV^e^ siècle, que nous avons étudiées tout à l'heure.

L'un des plus importants parmi ces artistes paraît avoir été *Guillaume Brassefort*. Celui-ci devait jouir d'une certaine renommée, puisque, en 1461, nous le voyons appeler à Paris pour exécuter les images du clocher de la Sainte-Chapelle du Palais [1]. On lui a attribué le tombeau d'Agnès Sorel, on en a fait le maître de Colombe ; mais c'est pure fantaisie.

1. Grandmaison, *Doc. inédits*, p. 189. A vrai dire, il n'est question dans la pièce que d'un déplacement pour un marchandage, et nous ne savons pas si notre Tourangeau reçut la commande du travail.

On pourrait encore mentionner *Jaquet François*[1], qui sculpte entre 1478 et 1483 pour le château du Plessis un saint Martin à cheval que peindra Bourdichon, et *Clément Bayet*[2], qui est appelé à Thouars en 1489, pour tailler les armes du roi sur une porte de la ville.

Mais dès ce moment des témoignages écrits assez nombreux et souvent très élogieux nous font pressentir la place que tenait le tailleur d'images *Michel Colombe*[3] parmi ces ouvriers ou ces artistes oubliés par la postérité. N'eussions-nous même conservé que ces textes, ils nous révéleraient l'importance de son œuvre et l'étendue de sa renommée.

Le plus ancien travail dont nous ayons connaissance date au plus tôt de 1473. Quel âge pouvait avoir notre artiste à ce moment? Quelle carrière avait-il déjà derrière lui? Telle sont les questions qui se posent naturellement tout d'abord.

Une lettre de Jean Lemaire[4] à Marguerite d'Autriche, datée de 1511, déclare le maître « âgé environ de quatre-vingts ans; ce serait, par conséquent, vers *1430* ou *1431* qu'il faudrait placer sa date de naissance, si nous pouvons nous en fier à l'approximation de Jean Lemaire, et il aurait eu plus de quarante ans lorsque nous le rencontrons à l'œuvre pour la première fois en 1473. C'était donc déjà un homme mûr, et il avait certainement pu exécuter auparavant nombre de travaux sur lesquels nous ne savons absolument rien.

C'est là d'ailleurs la caractéristique de cette biographie de Michel Colombe : nous ne sommes bien renseignés que sur son extrême vieillesse, et les périodes qui furent sans doute les plus actives de sa vie nous échappent complètement. Avant 1473, aucune œuvre connue, pendant les trente ans qui suivent, quelques indications d'œuvres, mais aucun morceau conservé. Nous en sommes réduits à juger notre artiste sur des travaux exécutés entre 70 et 80 ans. C'est là un élément dont il faut bien tenir compte lorsque l'on cherche à pénétrer l'esprit de son œuvre. Il faut se souvenir que c'est en plein xv^{e} siècle, en pleine époque gothique, que s'est formé le talent qui devait s'y épanouir.

1. Grandmaison, p. 190, et *Arch. art. fr.*, IV, p. 5. Il est possible que ce soit un parent des François qui travaillèrent avec Michel Colombe, et dont l'un épousera sa nièce.

2. *Ibid.*, p. 191. Celui-ci peut être un simple manœuvre.

3. Nous adopterons pour l'orthographe du nom de notre artiste, celle qu'ont admise MM. de Grandmaison et Palustre, ainsi que la plupart des auteurs qui se sont occupés de lui. C'est celle que donne sa signature : l'on sait de reste combien il faut tenir peu de compte des variantes orthographiques dans les noms propres à cette époque. Peu importe donc que les textes l'appellent parfois *Colomb*, *Columb*, *Coulon*, ou *Coulomb*.

4. Et non de Perréal, comme l'écrit Palustre, *Michel Colombe*, p. 6.

D'où notre artiste était-il originaire? On a beaucoup discuté sur ce point et, en dehors des opinions raisonnables pour lesquelles militent des arguments sérieux, on a proposé sans raison les hypothèses les plus bizarres[1]. Mais deux opinions contradictoires ont été soutenues avec quelque vraisemblance : l'une le fait naître à Tours, l'autre en Bretagne.

La première s'appuie non seulement sur la longue carrière de l'artiste à Tours, sur ses attaches tourangelles, ses relations de famille, etc., mais sur un texte précieux d'un jurisconsulte, du milieu du XVI^e^ siècle, *Jean Bresche*[2], qui, dans son traité *De verborum significatione*[3], se livre à une digression assez longue à propos du mot *Monumentum*, et décrivant le tombeau de Louis XII à saint-Denis, arrive à parler de différents artistes tourangeaux: « *Inter statuarios et plastas exstitit Michaël Columbus*, HOMO NOSTRAS, *quo certe alter non fuit praestantior*, » écrit-il. Cette opinion a été surtout défendue par M. Lambron de Lignim qui s'est ingénié de plus à découvrir en Touraine les traces d'une famille *Columbin*, laquelle se rattacherait, prétend-il, à celle de notre sculpteur. M. de Grandmaison[4] ainsi que Benjamin Fillon[5] l'ont adoptée également.

Mais d'autres textes, d'autres recherches semblent autoriser la Bretagne à revendiquer Michel Colombe comme un de ses enfants. Une inscription qui figurait à côté du tombeau de François II à Nantes, et sur laquelle nous reviendrons[6], qualifie Michel Colombe d' « *originaire de l'évêché de Léon en Bretagne* ». MM. Pol de Courcy, Alfred Ramé[7] et bien d'autres se sont appuyés sur ce texte pour affirmer que Michel Colombe était Breton ; on a de plus prétendu retrouver des noms analogues au sien dans les registres des paroisses des environs de Saint-Pol-de-Léon. On a remarqué que Saint-Colomban s'appelle en breton Saint-Koulm, que cette même racine se trouve dans le nom de la paroisse de Plougoulm, et M. l'abbé Bossebœuf a relevé sur les registres de Saint-Pol-de-Léon plusieurs paroissiens du nom de Koulm,

1. M. Rouillet (*Michel Colombe*, p. 6) réfute, bien inutilement, une prétendue origine lyonnaise, et M. De Granges de Surgères (*Artistes nantais*) indique que d'aucuns ont voulu le faire naître à Nantes.

2. Cf. *Nouv. arch. art. franç.*, 2^e^ série, p. 296.

3. Lambron de Lignim, *Recherches historiques sur l'origine et les ouvrages de Michel Colombe*, Tours, 1848, p. 4-5.

4. *Tours archéol.*, p. 182.

5. *Documents sur Michel Colombe*, p. 21.

6. Fournier, *Hist. lapidaire de la ville de Nantes.* — Mellier, *Description de l'ouverture du tombeau de François II*, 1727. Elle a été rapportée de façon inexacte par les historiens de Nantes, du XVIII^e^ siècle, mais relevée par Gaignières, en qui nous pouvons avoir confiance. Manuscrits d'Oxford, I, fol. 108.

7. *Ouv. cit.*, voir la Bibliographie.

il y a même rencontré, dit-il, le nom de Regnault, qui sera celui du neveu par alliance de Michel Colombe[1].

Quant au texte de Jean Bresche, opposé en apparence, il faut bien réfléchir au sens des mots *homo nostras*, qui ne veulent peut-être pas dire autre chose que « *un homme de chez nous* », par naissance ou par établissement? Le bon jurisconsulte qui écrivait ces réflexions, inspirées par l'esprit de clocher, n'en savait peut-être plus rien lui-même, et Michel Colombe avait résidé si longtemps à Tours qu'il pouvait bien passer pour une gloire locale[2].

Nous accepterions donc volontiers, comme l'a fait Palustre, l'opinion de l'origine bretonne de Michel Colombe, mais en raison surtout de la présence du texte cité plus haut dans le recueil de Gaignières, qui fait autorité, et que Palustre néglige cependant de citer[3]. Ce texte n'est pas sans doute absolument contemporain du monument auquel il s'applique; il a dû être rédigé par les Carmes dans le cours du XVI^e^ ou du XVII^e^ siècle : l'on n'aurait pas, cependant, semble-t-il, inscrit sans raison, à côté du nom du sculpteur, cette mention inattendue de l'évêché de Saint-Pol-de-Léon.

Quant aux prétendues traditions locales qui feraient naître l'artiste à Plougoulm, aux noms analogues relevés sur les registres des paroisses bretonnes, quant aux histoires légendaires des petits clochers modelés par le jeune Colombe sur le modèle du Creisker, de son père qui aurait sculpté des calvaires, de la corporation des *Lamballais*, tailleurs d'images ou gâcheurs de plâtre dans laquelle il aurait été engagé, nous en ferions aussi bon marché que de la prétendue persistance dans les œuvres de l'artiste du type de la race bretonne dont le caractère et la beauté se retrouveraient en particulier dans les figures de Vertus du tombeau de Nantes. Nous verrons en étudiant ce monument combien est peu fondée cette dernière affirmation; ce sont là de pures imaginations qu'il faut laisser aux romanciers mais qui dérivent directement de la mise en œuvre beaucoup trop dramatisée d'ordinaire des quelques renseignements que nous possédons sur Colombe.

Jusqu'à présent nous ne savons absolument rien sur la première partie de la carrière de Colombe. Resta-t-il en Bretagne, y travailla-t-il? Nous ne saurions le dire. Certains ont déclaré, mais sans aucune preuve, qu'il avait

1. Bossebœuf, *Amboise*, 234.

2. Emeric David, *Vie des artistes anciens et modernes*, p. 147, et M. Lami, dans son *Dictionnaire des sculpteurs de l'école française*, ont un peu forcé le sens en traduisant : « Entre les statuaires et les modeleurs *que la ville de Tours a vu naître*, Michel Colombe.... »

3. Benjamin Fillon n'ajoutait aucune foi aux racontars des historiens de Nantes et traitait toute cette histoire de roman. (*Doc.*, p. 21.) Mais il ignorait le texte de Gaignières, qui mérite, croyons-nous, plus de considération.

été maître de l'œuvre et sculpteur de la cathédrale de *Tréguier*[1]. On lui a attribué aussi le Calvaire du *Folgoet*, élevé par le cardinal de Coetivy, entre 1449 et 1474[2]. Rien ne nous en assure, et ce qui reste de l'œuvre, taillée comme tous ces calvaires bretons dans le rude granit du pays, est d'une gaucherie et d'une maladresse qui ne font guère prévoir la souplesse du ciseau de notre artiste[3].

Vient ensuite la question des voyages de Michel Colombe : c'est ici le roman qui continue : après être devenu, dit-on, un des meilleurs imagiers du Léon, Colombe résolut de se mettre à l'école des maîtres incontestés du moment... Malheureusement sur ce point, les historiens font comme le romancier, et tous sans exception envoient notre artiste à Dijon se former à l'école des maîtres bourguignons. Certains l'ont même envoyé en Champagne[4] sans ombre de preuve ni de prétexte cette fois. Le voyage à Dijon en a au moins un soupçon ; de plus, il a séduit toutes les imaginations par ce qu'il offre de simplifié et de concret à l'esprit, par la filiation très nette qu'il institue entre deux générations d'artistes. Voyage, pèlerinage, long séjour, visites, études, leçons reçues, initiation, éducation, tout a été dit et développé avec autant d'insistance que possible par Benjamin Fillon[5], par Paul Mantz[6], par M. de Grandmaison[7], par Guilhermy[8], par Courajod[9], par Palustre[10], par M. Müntz[11], par M. Gonse, par M. Lamy, par M. l'abbé Bossebœuf, etc., etc. Il l'a raconté lui-même, ajoute-t-on, et cela ne fait aucun doute. « Il n'y a pas dans l'histoire de la sculpture en France, écrit Palustre[12], de moment plus solennel que celui où notre jeune Breton, à peine reposé de son long voyage, vint contempler à la Chartreuse de Dijon l'admirable tombeau de Philippe le Hardi. »

Or, si nous remontons à la source, sur quoi repose toute cette littérature? Uniquement sur ceci : dans un écrit de 1511, où Michel Colombe, âgé de quatre-vingts ans environ, négocie avec Marguerite d'Autriche pour l'exé-

1. Bérard, *Dictionnaire des artistes de l'école française du XII^e^ au XVII^e^ siècle.*
2. Cf. Pol de Courcy, *art. cit.*, 1851, p. 70.
3. C'est une singulière aberration que de dire de cette sculpture, comme M. Pol de Courcy, qu'elle « donne une idée exacte de la statuaire dans la deuxième moitié du xv^e^ siècle ».
4. De Granges de Surgères, *Artistes nantais, Nouv. arch. art fr.*, 1898.
5. *Docum. sur Michel Colombe*, p. 21.
6. *Michel Colombe*, p. 5.
7. *Réun. Soc. B.-A. dép.*, 1887, p. 75-78.
8. *Ann. archéol.*, II, 93.
9. *La sculpture à Dijon*, p. 22.
10. *Ren. en Fr.*, III, 76.
11. *Ren. Ch. VIII*, p. 452.
12. Palustre, *Michel Colombe*, p. 7.

cution du tombeau de Brou, très fort chapitré du reste par cet intrigant de Jean Lemaire qui lui dicte à peu près ce qu'il lui plaît, il affirme l'excellence d'une certaine pierre d'albâtre tirée d'une certaine carrière découverte ou retrouvée par Jean Lemaire et dont celui-ci, en homme pratique, s'est fait réserver l'exploitation : « *laquelle*, dit notre sculpteur[1], *comme nous avons entendu pour*[2] *certaine renommée, a autreffois esté en grand bruit et estimation, et en ont été faictes aux chartreux de Dijon aucune des sépultures de feux Messeigneurs les ducs de Bourgogne, mesmement par maistre Claux et maistre Anthoniet, souverains tailleurs d'images*, DONT JE, MICHEL COULOMBE, AY AUTREFFOY EU LA COGNOISSANCE. »

Remarquons d'abord le vague de cette expression *avoir la connaissance*. Michel Colombe ne dit ni qu'il a *fréquenté* ni qu'il a *servi* ces maîtres. Ne pourrait-il pas vouloir dire simplement qu'il en a entendu parler ? Il faut se demander de plus à quoi ou à qui s'applique cette expression. Dans la syntaxe du temps, suivant l'opinion des grammairiens[3], le *dont* peut se rapporter soit aux sculpteurs Claux et Anthoniet, soit à leurs œuvres, soit simplement au fait que ces œuvres étaient exécutées en telle matière, contenu dans l'ensemble de la proposition. En poussant les choses à l'extrême, nous pourrions donc supposer que nous avons là simplement une garantie, soufflée à l'artiste par Jean Lemaire qui vient de lui énumérer toutes les qualités de son albâtre, et les belles choses qu'on en a faites, garantie que répète docilement le vieux sculpteur. Son expérience, sa *connaissance* de ces faits seraient alors beaucoup moins anciennes qu'il ne le dit.

Sans aller si loin, en admettant même que Michel Colombe se reporte au souvenir de choses et peut-être de gens dont il a vraiment entendu parler autrefois, il faut reconnaître que cette phrase est singulièrement plus vague qu'on n'a l'air de le supposer, qu'elle n'affirme pas du tout ce voyage, ce pèlerinage, surtout ces rapports directs avec les artistes, cette éducation dont on fait tant de bruit.

En l'absence de toute confirmation, il est donc bien hasardé de maintenir l'idée d'un voyage de Michel Colombe à Dijon, d'autant que, même dans l'interprétation courante, il devient assez difficile de préciser avec certitude qui sont ces deux sculpteurs bourguignons dont Michel Colombe se déclarerait l'élève. Pour *Maître Anthoniet*, cela va de soi, c'est *Antoine Lemoiturier* :

1. Le Glay, *Analectes historiques*, p. 13-21. — Grandmaison, *Doc. inédits*, p. 194-199. Cf. aussi plus loin, et le texte publié en appendice.

2. Et non *par*, comme le donne le texte de Le Glay. — Cf. Appendice.

3. Nous avons consulté à ce sujet M. F. Brunot, professeur à la Faculté des lettres de Paris, sur l'autorité duquel nous sommes heureux de pouvoir nous appuyer ici.

celui-ci n'était guère que de cinq ans plus âgé que notre Colombe, mais entre 1461 et 1470 il travaillait à Dijon et y terminait les tombeaux des ducs ; Colombe aurait donc pu le rencontrer sans difficulté. Mais pour *maître Claux*, certains auteurs, comme Guilhermy[1], ont tout bonnement déclaré que c'était *Claus Sluter*. Malheureusement celui-ci était mort plus de vingt ans avant la naissance de Michel Colombe. D'autres, plus nombreux et mieux informés, mais incomplètement encore, ont nommé « *Claux de Vouzonne* ». Or, on a fait justice, dans les études très serrées publiées sur les documents bourguignons, de ce nom de fantaisie donné au neveu de Sluter, *Claus de Werve*; mais surtout on a découvert que ce personnage était mort en 1439[2], date à laquelle Michel Colombe pouvait avoir huit ans. Il faudrait donc de toute nécessité supposer un troisième *maître Claux* travaillant aux tombeaux de Dijon. L'histoire de ces importants monuments n'est pas encore définitivement écrite, il est vrai, mais nous connaissons bien probablement tous les imagiers importants qui y ont travaillé. Il est donc vraisemblable que c'est bien de *Claus de Werve* qu'il s'agit ici, mais avec cette correction qu'il ne saurait être question de rapports directs entre lui et Michel Colombe. Celui-ci aurait vu son œuvre ou en aurait simplement *eu connaissance* par ouï-dire, et c'est cette réputation qu'il enregistrerait dans son écrit de 1511.

Si nous nous sommes élevé si vivement contre cette légende trop accréditée du voyage à Dijon, ce n'est pas que nous croyions le fait impossible, ni absurde, c'est qu'il ne nous semble pas prouvé, et que cette affirmation trop rapide et si générale nous paraît un exemple de l'abus que l'on peut faire de certains textes ainsi que de la tendance à dramatiser, à simplifier l'histoire, à la résumer dans l'œuvre de quelques protagonistes, en supprimant les intermédiaires plus obscurs. Certes, nous ne saurions prétendre que Michel Colombe n'ait aucun rapport avec les Bourguignons. On a assez vu, par ce qui précède, que nous prétendions au contraire le rattacher, autant que faire se peut, à toutes ses origines gothiques; mais, à notre avis, s'il procède, par certains côtés, des maîtres de Dijon, ce n'est pas directement, c'est par cette série d'intermédiaires que nous avons soigneusement étudiés dans les chapitres précédents, et surtout par ces infiltrations du style bourguignon plus ou moins mitigé et adouci qui purent se produire jusqu'en Touraine.

Si Michel Colombe n'alla pas à Dijon, vint-il directement de sa Bretagne

1. *Annales archéolog.*, 1845, II, 93. — Cartier, *Les sculpt. de Solesmes*, 1877, p. 25.

2. Cf. Bernard Prost, *Gaz. des B.-A.*, 1890, II, 359, d'après son épitaphe relevée par Palliot, au XVIII[e] siècle, dans l'église de l'abbaye de Saint-Étienne de Dijon. — Pourquoi M. l'abbé Bossebœuf, en 1895, parle-t-il encore de Claux de Vouzonne ? (*Amboise*, p. 235).

pour s'établir dans la région de la Loire et quelle raison au juste l'y amenait ? Nous n'en savons absolument rien ; il est permis de supposer toutefois que la prospérité artistique que nous avons constatée dans cette région vers le milieu du xv^e^ siècle, prospérité entretenue par la présence de la cour, fut la raison principale qui attira le jeune artiste.

Si nous en croyons une indication mise au jour par M. Ch. de Grandmaison[1], ce serait à *Bourges* que nous rencontrerions Colombe tout d'abord en 1467 ; il y jouirait même déjà d'une grande renommée, mais cette indication ne doit pas, malgré l'autorité de M. de Grandmaison, être acceptée tout à fait sans réserve. C'est sur un manuscrit, un livre d'heures, qui passa en 1872 entre les mains de M. Taschereau, le célèbre bibliophile tourangeau, que l'on aurait relevé cette mention :

Ces presentes eures furent faictes à la re
keste de Mikael Kolom
be par ung nomme Pierre
Fabri ; pour le Temps résident
à Bourges.

puis le même texte répété en lettres grecques, enfin ceci :

Petrus fabri me scripsit in
honore Michaeli Colombe
regni francie supremi sculptoris et
si sors evanescere sinat, Johanne
Colombe sorori... dignetur ΠΦ *1467.*

Le livre, du reste, a disparu et l'inscription ne saurait être vérifiée[2].

Tout d'abord, cette désignation grandiloquente de *regni francie supremi sculptoris*, que l'on traduit par *le prince des sculpteurs français* (?), nous étonne et nous inquiète un peu à cette date. Voilà un homme dont nous ne connaissons encore rien, qui a environ trente-cinq ans et que nous trouvons de prime abord traité de *prince des sculpteurs*. Comment le traitera-t-on lorsqu'il aura quatre-vingts ans et tous ses chefs-d'œuvre derrière lui[3] ?

1. Ch. de Grandmaison, *Michel Colombe qualifié de prince des sculpteurs français à Bourges en 1467*, *Réun. Soc. B.-A. dép.*, 1887, p. 75-78.

2. M. de Grandmaison avait déjà utilisé cette indication dans son *Tours archéologique* (p. 182) et l'avait aussi insérée dans le *Bull. de la Soc. archéol. de Touraine*, t. VII, p. 201.

3. Pour les hyperboles et superlatifs appliqués à Michel Colombe, il faut songer à ceux de Jean Bresche, Thibault-Lepleigney et Jean Lemaire. Mais il faut remarquer aussi que les deux premiers écrivaient après la mort de l'artiste, et le troisième, qui du reste est un littérateur et un phraseur, tout à fait à la fin de sa carrière.

L'inscription peut donc être assez postérieure à la date de 1467, celle-ci n'étant qu'un rappel ; de plus, les expressions en elles-mêmes sont non seulement malaisées à traduire très exactement, mais ambitieuses et de tournure plus classique que ne l'est en général le latin du XV^e^ siècle : peut-être serait-il prudent de ne pas trop insister sur le degré de réputation atteint par Michel Colombe, dès 1467.

Cela dit, avons-nous même dans ce texte un témoignage certain de la présence ou au moins du séjour de Michel Colombe à Bourges ? Pas absolument. C'est l'auteur du manuscrit et non le destinataire qui est dit résider à Bourges.

Notons enfin qu'il y avait un autre *Colombe* installé vers ce temps dans la même ville. Dans une lettre de Charlotte de Savoie à Du Bouchage [1], la reine écrit qu'elle a « *ung povre enlumineur à Bourges nommé Jehan Colombe* », et elle se plaint que les gens de la ville accablent celui-ci de charges, l'obligent entre autres à faire le guet, ce qui l'empêche, dit-elle, de « vaquer à mes affaires ». Cette lettre n'est pas datée, mais on a des raisons de croire qu'elle est des environs de 1467. Ce Jehan Colombe était-il parent de Michel ? était-ce son frère [2] ? Nous reviendrons sur cette question un peu plus loin, ainsi que sur les miniatures qu'on lui a attribuées récemment [3]. Est-ce lui qui avait enluminé le manuscrit en question ? L'avait-il simplement commandé à ce *Pierre Fabri*, pour son frère Michel. Tout cela est possible, mais rien ne saurait être affirmé à coup sûr.

Le passage de Michel Colombe à Bourges est donc à peine plus certain que son voyage à Dijon ; il est plus vraisemblable peut-être et il ne serait guère moins important si l'on avait la certitude qu'il ait pu voir dans cette ville le tombeau exécuté par Jean de Cambray, Bobillet et Mosselmann, ainsi que les sculptures de l'Hôtel de Jacques Cœur et bien d'autres encore, mais nous ne sommes pas encore ici sur un terrain tout à fait solide, et c'est avec l'exécution du bas-relief de Saint-Michel-en-l'Herm, vers 1473, que commence seulement l'histoire non hypothétique de la carrière de Michel Colombe.

On ne peut affirmer cependant très nettement encore que Michel Colombe fût dès cette époque installé à Tours. En effet, si nous nous reportons aux textes, nous verrons que nous n'avons connaissance de ce monument commandé

1. Cf. *Cabinet historique*, 1856, p. 124. La lettre est datée d'Amboise.

2. Il n'est pas mentionné dans les partages de succession que nous possédons. Quant à *Jeanne Colombe*, c'est sans doute la sœur du sculpteur qui épousa plus tard *Jean de Pommyers*, huissier du roi, et qui fut la mère de *Marie de Pommyers*, seconde femme de Guillaume Regnault.

3. Cf. plus loin, chap. XI.

par Louis XI que grâce à un document publié par Benjamin Fillon[1], qui l'emprunte à un historien de la fin du XVII^e siècle, René Moreau, official de Luçon. Ce sont des notes sur l'abbaye de Saint-Michel-en-l'Herm que celui-ci extrayait lui-même d'une supplique de l'abbé Jacques de Billy, adressée à Charles IX après le pillage des protestants, en 1569. Après avoir fait le récit d'un accident de chasse arrivé en 1473 au roi Louis XI et de son salut obtenu grâce aux oraisons du prieur, il relatait les dons et fondations faites par le roi reconnaissant, et signalait en particulier « *un relief d'albâtre où était figuré l'archange saint Michel à cheval qui perçait de sa lance un sanglier furieux à côté d'un roi disant ses prières* ». Ce bas-relief avait été brisé en morceaux en 1569, « *et ce fut grand dommage*, ajoutait-il, *car c'était un ouvrage de maistre Michel de Tours* », mais remarquons bien que ces renseignements datent au plus tôt de la fin du XVI^e siècle, que la réputation de Colombe avait grandi singulièrement, et que son nom pouvait à ce moment s'accoler naturellement à celui de la ville où il avait passé la partie la plus brillante de sa carrière, sans que ce soit une raison pour affirmer ni qu'il y était né, ni même qu'il y habitait dès 1473.

La mention néanmoins est à relever, et l'attribution, bien qu'elle ne soit enregistrée que cent ans après l'exécution du monument, peut être considérée comme exacte ; elle nous intéresse particulièrement puisqu'elle nous montre Michel Colombe chargé dès cette époque d'une sorte de commande officielle ; il est extrêmement fâcheux seulement que l'œuvre ne nous ait pas été conservée[2].

Ce devait être une sorte de bas-relief pittoresque comme celui que l'auteur exécutera tout à fait à la fin de sa carrière pour l'autel de Gaillon[3]. Nous verrons justement aussi dans ce dernier un personnage à cheval transperçant

1. Cf. B. Fillon, *Lettres écrites de Vendée à M. de Montaiglon*, Paris, 1861, p. 16-18, et *Poitou et Vendée*, tirage à part, p. 1-3.

2. L'abbaye de *Saint-Michel-en-l'Herm* (Benj. Fillon, *Poitou et Vendée*, t. II), près de Luçon, s'élevait sur une éminence rocheuse au-dessus d'une plaine d'où la mer s'est retirée aujourd'hui, mais dans une position qui a pu rappeler autrefois celle du Mont-Saint-Michel. Les quelques bâtiments qui subsistent ont subi des restaurations très sérieuses, peut-être une reconstruction totale après les guerres de religion. Ils sont d'un style gothique qui indique, pour une partie tout au moins, cette date tardive.

L'église du pays vient d'être refaite complètement, on y voyait un autel en marbre où le P. Ingold, auteur d'une notice sur Saint-Michel, parue dans les *Paysages et monuments du Poitou*, de Robuchon, avait cru pouvoir insinuer que certains fragments du monument de Louis XI avaient dû être utilisés. C'est un simple autel Louis XV, et malgré nos recherches, nous n'avons rien trouvé à Saint-Michel-en-l'Herm qui pût nous rappeler le monument qui nous intéresse.

3. M. B. Fillon (*Lettres à M. de Montaiglon*, p. 17) a publié un jeton représentant sur une face un *saint Michel tuant le dragon*, qu'il suppose avoir été frappé à l'occasion du même événement ; mais cette représentation ne peut guère nous renseigner sur le modèle possible de l'œuvre de Colombe.

de sa lance une bête furieuse à côté d'un autre personnage à genoux. La comparaison eût été bien instructive, et nous eût permis de voir si le talent de l'auteur avait évolué, s'il s'était transformé complètement ou s'il était resté fidèle à son principe premier.

On donne d'ordinaire [1] la commande de Saint-Michel-en-l'Herm comme la première qui ait mis Colombe en rapport avec le roi Louis XI, et cependant, à vrai dire, nous ne connaissons que la date de l'événement qui l'a occasionnée. Il en est une autre qui fut à peu près simultanée et pour laquelle nous avons cette fois, un texte contemporain. C'est un extrait d'un compte de Jean Briçonnet, receveur général des finances, daté de 1474 : le voici :

A Michau Colombe, tailleur d'image et Jehan Fouquet, peintre à Tours, vingt-deux livres, scavoir : au dit Colombe, treize livres quinze sols pour avoir taillé en pierre un petit patron en forme de tombe qu'il a fait du commandement du Roy, et à sa pourtraicture et semblance, pour sur ce avoir avis à la tombe que le roy ordonnera être faicte pour sa sépulture [2].

Cette commande, soldée en 1474, avait-elle suivi ou précédé celle de Saint-Michel-en-l'Herm? Tout ce que l'on peut dire, c'est qu'elles sont en relations étroites l'une avec l'autre et prouvent la faveur dont notre artiste commençait à jouir dès ce moment.

Nous remarquons, d'autre part, que Fouquet seul est désigné dans le compte comme étant de Tours, et que nous n'avons pas encore ici la preuve certaine que Michel Colombe fut fixé dans cette ville. La collaboration des deux grands artistes, en tous cas, est à noter, et il est bien fâcheux que le roi ait changé d'avis et que leur projet n'ait pas été exécuté; on sait en effet que le tombeau de Louis XI ne fut commencé qu'en 1482, par Conrad de Cologne et Laurent Wrine [3]. Il comportait cette fois une statue priante en bronze. Le projet Colombe-Fouquet était-il de même type? nous n'en savons absolument rien [4].

Quelques années plus tard, en 1480, nous avons connaissance d'un autre projet de tombeau exécuté par Michel Colombe en collaboration avec un peintre de Tours; l'acte que nous possédons est contresigné par des notaires

1. Cf. Grandmaison, *Doc. inéd.*, p. 192; *Tours archéol.*, p. 180.

2. Manusc. Gaignières, n° 772, p. 615. — De Laborde, *La Ren. des arts à la cour de France*, I, p. 159. — Grandmaison, *Doc. inéd.*, p. 192, et *Tours archéol.*, p. 180.

3. Mlle Dupont, *Mém. de Commines*, t. III, p. 339-344; *Magasin pittoresque*, 1845, p. 363-364.

4. Palustre dans sa notice sur Michel Colombe et M l'abbé Bossebœuf dans son livre sur *Amboise* (chap. sur M. Colombe) négligent absolument ce projet de sépulture de Louis XI. Pourquoi? Le texte ne nous paraît nullement suspect, et la constatation du fait est d'une importance capitale.

tourangeaux le 14 septembre 1480, et enregistré de nouveau, par manière de vidimus, sous le sceau royal le 21 novembre 1484. Ces divers détails viennent encore à l'appui de la supposition que notre artiste était dès cette date établi dans cette ville ; mais le texte, remarquons-le, n'en dit encore rien. C'est simplement un reçu signé de *Saturnin François*, maître peintre de Tours, « *tant en son nom privé que ès nom de Maistre Michiel, le tailleur d'imaiges, absent, pour les patrons en natural de la sépulture de Révérend père Monsieur Louis de Rohault, évêque de Maillezais*[1] ».

On a beaucoup torturé ce texte pourtant très simple et qui s'explique parfaitement lorsqu'on connaît le précédent et ceux qui concernent les projets de tombeaux de Brou. M. l'abbé Bossebœuf parle[2] « *des figures au naturel* » que les héritiers voulaient faire placer sur le tombeau, et Palustre[3] affirme que, devançant Paganino et son tombeau de Charles VIII[4], Michel Colombe s'engageait à faire un monument en *terre cuite* relevée de couleurs, ce que prouverait la présence du peintre Saturnin François. Or, il s'agit ici tout uniment d'une maquette : « *patrons en natural* » ne veut pas dire davantage ; cette maquette peut être soit en pierre comme celle du Louis XI, soit en terre cuite comme celle de Philibert le Beau. Suivant un usage tout à fait courant, Michel Colombe la fait agrémenter de couleurs par Saturnin François ; Fouquet avait peint de même celle de Louis XI, et François Colombe peindra celle de Philibert le Beau. Cela ne préjuge en rien de l'exécution du monument définitif qui pouvait être en pierre, en marbre ou en albâtre ; polychrome ou non, il n'y a aucune raison de le supposer en terre cuite, ce qui n'est nullement dans les habitudes françaises[5].

Le projet du tombeau de Louis de Rohault eut-il même plus de bonheur que celui de Louis XI, et fut-il exécuté? M. de Grandmaison prétend que c'est probable, tandis que Palustre se demande pourquoi les choses ne dépassèrent jamais l'exécution d'un simple modèle. La vérité, c'est que le seul texte que nous possédions ne nous dit pas plus l'un que l'autre, et que le projet put très

1. B. Fillon, *Doc. relatifs à M. C.*, p. 3. — M. de Grandmaison (*Tours archéol.*, p. 180) donne la date de 1475, et Giraudet (*Artistes tourangeaux*, p. 81) celle de 1482. Nous ne nous expliquons pas ces différences.

2. *Amboise*, p. 239.

3. *Michel Colombe*, p. 10.

4. Celui même de Charles VIII était en bronze et non en terre cuite.

5. Michel Colombe a-t-il, du reste, souvent employé cette matière, comme le prétend Palustre, en particulier pour des *Sépulcres* que leur fragilité aurait, dit celui-ci, fait disparaître? Nous n'en savons absolument rien, et le texte du jurisconsulte Jean Bresche, qui le place « inter statuarios et *plastas* » n'est peut-être pas assez précis pour nous permettre de l'affirmer. Nous rencontrerons cependant plus tard quelques œuvres en terre cuite qu'il n'est pas impossible d'attribuer soit au maître lui-même, soit à son atelier.

bien passer à l'exécution sans que nous en soyons avertis. Le tombeau n'existe plus, mais nulle région n'a plus souffert des guerres de religion que ce pays du Poitou et de la Vendée ; d'ailleurs, nous ne savons même pas où devait s'élever le monument. Était-ce à *Maillezais*, était-ce à *Cheffois*, où existait une sépulture des seigneurs de la Rousselière dont l'un avait payé la moitié des frais du monument de Louis de Rohault? Le texte ne nous en dit rien, et nous n'avons pu d'autre part trouver aucun autre renseignement sur cette œuvre-ci[1].

De 1480 à 1490, nouvelle lacune dans l'histoire de Michel Colombe. C'est en 1491 que pour la première fois un document irréfutable nous assure qu'il est établi à Tours : il est, d'après un manuscrit de la bibliothèque de Tours, inscrit sur les registres de la confrérie de Saint-Gatien[2], et à partir de cette date il doit occuper une situation importante dans la ville.

Voici en effet pour nous le prouver un document très important publié par M. Célestin Port en 1883 et dont nous sommes étonné qu'on ne se soit pas servi davantage[3]. *Louis du Bellay*, abbé de Saint-Florent de Saumur, qui faisait exécuter des travaux importants dans son église eut, en 1496, quelques difficultés sur lesquelles[4] il voulut avoir l'avis d'un certain nombre d'architectes tourangeaux; le document original qui relate leur opinion, et qui a été retrouvé par M. Célestin Port, porte comme titre : « *L'opinion des maistres d'œuvre de Tours que maistre Michel Coulomb envoya à Monseigneur.....* » C'est donc Michel Colombe qui fut chargé par l'abbé de Saint-Florent de recruter une sorte de commission d'architectes experts. Il n'est pas dit qu'il l'ait accompagnée ou dirigée lui-même : mais le seul fait qu'on se soit adressé à lui pour la réunir prouve évidemment l'estime que l'on faisait de lui et la place qu'il pouvait tenir dans le milieu des artistes tourangeaux.

1. Parmi les fragments de tombeaux épiscopaux provenant de Maillezais, que l'on voit au Musée de Niort, la plupart appartiennent à une époque ultérieure. On reconnaît même sur l'un d'eux les armes de Geoffroy d'Estissac, l'ami de Rabelais, mort en 1543. Mais on trouve cependant sous le numéro 111 (cf. *Catal. du Musée départemental d'antiquités de Niort*), deux fragments de pleurants sous des arcatures qui proviennent, dit-on, de *Maillezais* et sont certainement encore du xv^e^ siècle. Michel Colombe ne devait pas renoncer à cette vieille formule traditionnelle, même dans le tombeau de François II. Aurions-nous là quelque reste du tombeau de Louis de Rohault? nous ne saurions l'affirmer, mais cela n'est pas invraisemblable.

2. Abbé Bossebœuf, *Amboise*, p. 257.

3. *Réunion des Soc. des B.-A. des départements*, 1883. — Le texte ne se trouve mentionné ni dans la monographie de *Palustre* qui est postérieure, ni dans le *D^r^ Giraudet*, ni dans le Dictionnaire des sculpteurs de M. *S. Lami*.

4. Il s'agissait de savoir si les murailles de l'église en construction seraient suffisantes pour supporter la voûte sans arcs-boutants.

Des documents d'autre nature nous renseignent sur la situation matérielle de l'artiste à cette époque. Ce sont des actes publiés par le Dr Giraudet, dont un, daté de 1501, nous révèle qu'il était propriétaire d'une maison avec jardin sise rue des Filles-Dieu [1].

Vers le même temps, nous allons le voir travailler officiellement pour la municipalité de Tours, dans des circonstances solennelles : lors de l'entrée du roi Louis XII à Tours, on lui demande le modèle d'un costume pour un acteur de mystère et celui d'une médaille destinée à être offerte au roi [2].

On donne généralement pour cette entrée et pour ces travaux la date de 1500. Cependant un des textes qui nous renseignent sur la part qu'y avait prise Michel Colombe, une requête de celui-ci demandant qu'on le paye de sa besogne, dit expressément :

« Monsieur le Maire, je me recommande à vous, et je vous prie qu'il vous plaise de me faire payer de ce que j'ay fait pour l'entrée du Roy, *pour un harnoys qui fut fait il y aura deux ans à Pasques*, quand le Roy cuida faire son entrée... item, le patron des médailles. »

Cette lettre est du 7 janvier 1500 (1501, nouveau style) ; les travaux pour lesquels l'artiste réclame son salaire remonteraient par conséquent à Pâques 1499 [3] (n. s.). Conçus et sans doute exécutés dès ce moment, ces travaux n'avaient probablement pas servi à cause du départ du nouveau roi pour l'expédition d'Italie. L'entrée à Tours fut remise jusqu'après la conquête du Milanais, en novembre 1500 [4], et ce sont les comptes municipaux de 1500-1501 qui portent mention du paiement fait à Colombe [5] pour des travaux préparés dès 1499 et utilisés seulement en 1500. Il avait le droit de s'impatienter.

Le premier de ces travaux consistait dans la confection « *du moule du harnoys de Turnus*, de terre fort grasse pour bailler à maistre Guillaume Garreau, esleu de la dite ville pour jouer le mystaire de Turnus à l'entrée du Roy et de la royne à la porte Notre Dame la Riche, ainsi qu'il a été devisé à l'*anticque fasson* [6] ». On voit qu'il est un peu exagéré de parler du dessin d'un costume. Ce n'est qu'une besogne de modelage qui est

1. Dr Giraudet, *Nouveaux Doc. sur Michel Colombe, Bull. monum.*, 1877, p. 76.

2. Lambron de Lignim, *Recherches...*, p. 21-24.

3. C'est par erreur que Dauban fixait cette entrée à 1498 (*Revue numismatique*, 1856, p. 130 et suiv.).

4. Giraudet (*Hist. de la ville de Tours*, I, 273-274) donne comme date des entrées du roi et de la reine le 24 et le 26 novembre 1500. Le 26 novembre il constate leur séjour au Plessis. Pourquoi Palustre donne-t-il donc la date de novembre 1501 ?

5. Il y est même parlé quelque part de la *nouvelle* entrée du Roi.

6. Lambron de Lignim, *art. cit.* — Grandmaison, *Doc. inédits*, p. 297-298.

demandée à l'artiste, et assez bien payée puisqu'il reçoit pour cela deux écus d'or.

Les comptes de l'exécution confiée au peintre Henri Mathieu donnent un peu plus de détails sur ce « harnoys enlevé et moulé, doré d'or bruny, et de fin argent ». La matière dont on s'était servi était sans doute une sorte de carton pâte ; quant à la forme, il est facile de s'imaginer suivant quelle façon *anticque* elle avait été dessinée, en considérant les cuirasses des soldats de Solesmes, celle de la figure de la *Force* dans le tombeau de Nantes ou celle dont sont revêtus les héros antiques dans certaines tapisseries ou miniatures du temps[1] ; c'est de l'antique de haute fantaisie ; on en faisait depuis longtemps de la sorte, même en France, et il n'y a aucune raison pour louer ou pour accuser Michel Colombe d'avoir fait preuve en cette occasion de connaissances archéologiques exceptionnelles[2].

Le modèle de la médaille offerte au roi avec son effigie est chose plus importante, d'autant qu'un des soixante exemplaires nous a été conservé et que nous pouvons cette fois enfin juger d'une œuvre authentique de Michel Colombe. Nous avons les comptes des orfèvres *Jean Chapillon*[3] et *Jean Galland*, qui furent chargés, l'un de faire « forger et monnoyer » soixante et une pièces d'or semblables, l'autre de faire la coupe où lesdites pièces furent présentées au roi. Quant à la pièce même, le modèle composé par Michel Colombe est décrit de façon précise dans les textes publiés par M. de Grandmaison : il était « à la devise du dit seigneur (le roi Louis XII) avec d'un cousté sa face, et de l'autre, le porc espy et les armes de la dicte ville dessoubz ». Ce texte confirme sans erreur possible l'identification proposée par Dauban dès 1856[4] de la médaille que possède la Bibliothèque nationale où le roi est représenté de profil à gauche, coiffé d'un mortier avec une enseigne ou médaillon. La légende porte : LVDOVIC. XII FRANCORVM REX MEDIOLANI DVX ; au revers, le porc épic marchant vers la gauche au-dessous de la couronne royale et au-dessus des trois tours qui forment les armes de la ville avec la légende inscrite dans un double cercle de grènetis : VICTOR TRIVMPHATOR SEMPER AVGVSTVS[5].

1. Cf. chap. VIII, p. 291.

2. Ce mystère de Turnus, le héros local de la ville de Tours, n'était d'ailleurs pas tout à fait de l'inédit pour les Tourangeaux. En 1497, pour une entrée de Charles VIII, on avait déjà choisi le même sujet de mystère, et un peintre, nommé *Henri Lalend*, avait été déjà chargé de faire l'habillement de Turnus, « qui doit être joué à la tour feu Hugon. » (Grandmaison, *Doc. inédits*, 1870, p. 41. — Lambron de Lignim, *Développement de l'art théâtral en Touraine, Congrès scientifique de Tours*, 1847, p. 119. — Cf. André Duchesne, *Les Antiquités des villes de France*, 1614, p. 499.)

3. Ou *Papillon*, selon la version de Lambron de Lignim.

4. Dauban, *Le sculpteur Michel Colombe*, *Rev. numismatique*, 1856.

5. Lenormand, *Trésor de numismatique*, Méd. françaises, 1re partie, pl. IV.

Des soixante et un exemplaires en or frappés à cette occasion il n'en subsiste plus qu'un, celui de la Bibliothèque nationale, qui est en très bel état, bien qu'il ait, dit-on, séjourné dans la Seine [1]. Nous reviendrons tout à l'heure sur le caractère artistique de cette pièce, sur ce qu'elle nous révèle du tempérament et de l'originalité de Michel Colombe ainsi que sur la prétention récemment émise d'en attribuer le dessin original à Jean Perréal.

On a affirmé [2] qu'après cette visite à Tours, Louis XII, pour récompenser le mérite de Michel Colombe, lui aurait conféré la qualité officielle de « tailleur d'images du » roi. Ceci n'est qu'une simple supposition qui n'est appuyée sur aucun document : c'est dans le fameux écrit de 1511 que nous trouvons pour la première et la seule fois du reste cette qualification à côté du nom de l'artiste. Elle ne figure ni dans un acte de 1507 que nous citerons tout à l'heure, ni dans les comptes de Gaillon.

Il faut bien remarquer, de plus, que ces titres n'ont guère encore d'importance à l'époque où nous sommes placés : le temps des artistes brevetés, des artistes de cour n'est pas encore venu, sauf pour un Jean Perréal, à la fois peintre, poète, diplomate et valet de chambre. Pour notre Colombe, il demeure, après comme avant la visite de Louis XII, un simple maître tailleur d'images, estimé, surchargé de commandes certainement, mais qui reste à son rang d'ouvrier et qui n'a sans doute même pas la haute main sur les grandes entreprises auxquelles il collabore.

Le voyage du roi et de la reine Anne de Bretagne à Tours, en l'an 1500, eut peut-être cependant une conséquence importante. Nous avons déjà cité un texte [3] d'après lequel la reine Anne aurait, dès 1499, fait rechercher des marbres à Gênes pour édifier un tombeau à son père, François II de Bretagne, mort en 1488 [4]. Il y avait de grandes chances, étant donnés les goûts du jour,

1. Il s'en trouvait un autre en bronze dans la collection de Benjamin Fillon. (*Catal. Vente*, 1882, pl. 144.) Peut-être n'était-ce qu'un moulage. De même celui qui appartenait à M. Gérard, et qui a figuré à une Exposition rétrospective de Tours, bien que les catalogues ne nous en avertissent pas. Le Cabinet des Médailles possède encore une belle médaille de Louis XII en or signalée par M. de la Tour (*Bull. Soc. Antiq.*, 1898, p. 108) et rapprochée par lui de la médaille de Charles VIII et d'Anne de Bretagne (1494), mais celle-ci est d'un style et d'une composition très différente (*Très. num.*, Méd. fr., 1re partie, pl. III, n° 5).

En outre, deux médailles (*ibid.*, pl. V, 2 et VI, 3) offrent avec les traits de Louis XII tous les détails, inscriptions, tours, etc., qui caractérisent la pièce de Michel Colombe. Mais leur style nous avertit que ce sont des restitutions très postérieures et très médiocres.

2. Bossebœuf, *Amboise*, p. 243.

3. Publié par Alizeri, *Notizie...* Cf. plus haut, chap. VI, p. 141 et 193-194.

4. Une lettre publiée dans les *Archives de l'art français* (III, 105) nous montre la sollicitude particulière dont Anne de Bretagne entourait le couvent des Carmes de Nantes où son père était « ensépulturé » avec sa femme Marguerite de Foix. Mais cette lettre, qui n'est pas datée et qui peut se placer entre 1488 et 1502, ne saurait nous fournir de renseignement précis.

pour que ces marbres fussent mis en œuvre par des Italiens comme ceux du tombeau élevé très peu de temps après par Louis XII à sa propre famille. Mais, qui sait sous quelle influence? la reine se ravisa; est-ce par simple esprit de tradition et de résistance aux modes nouvelles? On sait qu'elle était assez peu portée pour les nouveautés. Est-ce séduite par ce qu'elle avait pu voir de l'œuvre de Michel Colombe à son passage à Tours, ou simplement décidée par l'origine bretonne du sculpteur, son compatriote? Est-ce par un simple caprice de femme? Toujours est-il que peu de temps après le passage du roi et de la reine à Tours, Michel Colombe devait être chargé de la majeure partie de l'exécution du mausolée projeté à la mémoire du feu duc de Bretagne.

Les comptes relatifs à l'exécution de ce tombeau paraissent perdus, et dom Taillandier, qui aurait pu les connaître, nous dit seulement, dans son *Histoire de Bretagne*, à la date de l'année 1507[1] : « la reine faisait travailler en ce temps-là par un excellent ouvrier au magnifique tombeau du feu duc son père ». Le nom de cet excellent ouvrier n'était cependant pas complètement oublié à ce moment, puisque une inscription placée non loin du tombeau et rapportée par Gaignières[2] en faisait mention. Nous avons déjà eu l'occasion de signaler cette inscription; elle relatait qu'ici étaient réunis les corps du duc François II et de ses deux femmes, Marguerite de Bretagne et Marguerite de Foix, avec le cœur d'Anne héritière et fille de ce duc, « *sous le royal et magnifique tombeau que cette reine fit construire à la mémoire de son père François II par maître Michel Colombe, premier sculpteur de son siècle, originaire de l'évêché de Léon en Bretagne* ». Une autre inscription soi-disant relevée dans le sépulcre lors de l'ouverture qui en fut faite en 1723 disait à peu près de même que le tombeau avait été fait « *par l'art et l'industrie de maître Michel Colombe*[3] ». Ce sont les textes les plus anciennement connus qui aient révélé ou conservé le nom de notre sculpteur comme auteur du tombeau de François II de Bretagne. Mais des documents, exhumés plus près de nous, nous ont appris quelques détails nouveaux sur la façon dont le travail fut exécuté.

Ce sont, par exemple, les lettres échangées à propos de la construction du tombeau et de l'église de Brou entre Marguerite d'Autriche ou son secrétaire Louis Barangier et ses agents qui ne sont autres que Jean Lemaire et Jean

1. *Hist. de Bretagne*, II, 239, *avec cette mention en marge : Comptes de l'Espinay.*
2. Manusc. d'Oxford, I, 108. — Bib. Nat. Calque Pe 1, fol. 108.
3. Cf. Fournier, *Hist. lapidaire de la ville de Nantes*, et Mellier, *Description du tombeau de François II de Bretagne*, 1727. L'inscription a été rapportée aussi dans le *Dictionnaire* de La Martinière, art. Nantes, t. IX, et dans la *Description de la France*, de Piganiol, 1754, VIII, p. 287.

Perréal[1]. Parmi les nombreux pourparlers engagés relativement aux projets grandioses de la princesse, il y en eut qui le furent avec l'atelier de Michel Colombe à Tours; nous y reviendrons tout à l'heure. Au cours de ces pourparlers, on fut amené naturellement à citer comme exemple le tombeau de Nantes, le chef-d'œuvre de cet atelier. Il y est fait allusion notamment dans un *écrit de 1511*[2], signé de Michel Colombe, où celui-ci déclare avoir été payé pour sa maquette du tombeau de Brou, et se réfère pour l'exécution future à la première entreprise menée à bien par lui et ses élèves. Mais c'est surtout dans une lettre de Perréal de la même année que celui-ci raconte tout au long l'histoire du monument de Nantes dont il envoie un patron ou une maquette à titre d'indication[3]. Dans cette lettre il insiste très nettement et à plusieurs reprises sur le rôle de direction qui lui serait revenu à lui-même dans cette affaire : « *le dit patron ai-je fait juste, dit-il, vous en pouvez parler bien au long : j'ay esté toujours quand on la faisait* (la sépulture) *ou le plus de temps*; *je l'ay posée en son lieu comme autrefois vous ay contée.....* », et plus loin : « *finalement la chose a été si bien achevée que je l'ay posée au lieu désiré par la dite dame....* »

L'affirmation est claire : les historiens de Perréal s'en sont emparés. MM. Charvet[4], Natalis Rondot[5], de Maulde[6], Palustre[7] même admettent que les plans et dessins du tombeau ont été donnés par Perréal, et il paraît bien difficile de soutenir le contraire, même connaissant la prétention de cet artiste par toute sa correspondance et n'ayant de ce qu'il avance aucune autre preuve que son dire. Perréal cherche évidemment dans cette lettre à se donner de l'importance, et l'on sent qu'il espère à ce moment devenir et rester l'unique *maître des œuvres* de Marguerite d'Autriche. Mais nous pouvons constater que, pour le tombeau de Philibert de Savoie, c'est encore bien effectivement lui qui tient la haute direction de l'œuvre : la maquette en petit volume payée à Michel Colombe en 1511 avait été modelée « *selon le pourtraict et très belle ordonnance faite de la main de maistre Jehan Perreal de Paris, peinctre et varlet de chambre ordinaire du roy notre dict seigneur* ». Au reste, nous chercherons tout à l'heure, en étudiant le monument en lui-même, les idées qu'il peut avoir fournies, et la part qui doit lui revenir dans l'œuvre totale.

1. Cf. plus loin, même chapitre.
2. Publié par M. Le Glay, *Analectes historiques*, 1838. Voir à l'Appendice.
3. Publiée par *Benjamin Fillon, Documents relatifs aux œuvres de Michel Colombe*, 1865.
4. *Jehan Perréal*, Lyon, 1874. — Cf. aussi, *Réun. des Soc. des B.-A. des dép.*, 1899, p. 288.
5. *Les peintres de Lyon, Réun. Soc. B.-A. dép.*, 1887, p. 433.
6. *Jean Perréal, dit Jehan de Paris*, p. 108.
7. *Ren. en France*, III, 81.

Les textes nous montrent aussi que sous la direction de Perréal, c'est évidemment Michel Colombe qui prit la part la plus importante dans l'exécution des marbres ; mais il « *besognait au mois* » comme les autres vriers. Perréal nous raconte qu'il touchait vingt écus par mois (ce qui est considérable pour le temps) ; et que deux compagnons tailleurs d'images, travaillant sous lui, avaient chacun huit écus. Qui étaient ces deux compagnons ? L'écrit de Michel Colombe de 1511 nous permet d'affirmer que l'un d'eux au moins était sûrement *Guillaume Regnault*, neveu du maître dont celui-ci fait grand éloge et qui, dit-il, « *m'a servy et aydé l'espace de quarante ans ou environ, mesmement en la dernière œuvre que j'ay achevée, c'est assavoir la sépulture du duc François de Bretaigne.* » Quant à l'autre, il ne saurait être question de son neveu ou petit-neveu *Bastien François*, mentionné dans le même texte, puisque celui-ci est un maçon et non un tailleur d'images ; ce doit être bien plutôt ce *Jean de Chartres* que Colombe propose aussi d'envoyer à Brou et qualifie de « *mon disciple et serviteur, lequel m'a servy l'espace de dix-huit ou vingt ans* ».

Quelle que fût la part de ces collaborateurs, il ne faut sans doute pas trop l'exagérer en prenant pour base les propositions faites pour les travaux de Brou. En effet, en 1511, Michel Colombe est tout à fait vieux et il s'agit cette fois d'un travail qu'il compte simplement diriger de loin, tandis que pour les travaux de Nantes il était chez lui et mettait sûrement la main à l'ouvrage.

A côté de lui, Regnault nous paraît avoir été, pour employer le terme dont se servent nos sculpteurs modernes, comme une sorte de *praticien*. Ainsi, quand, avec le fameux albâtre si chaudement recommandé par Jean Lemaire, il s'agit d'exécuter pour la duchesse un morceau qui prouve à la fois et le savoir du sculpteur et la bonne qualité des matériaux, c'est Michel Colombe qui « *le taille de sa propre main* », et son neveu qui le « *polit et met en œuvre* ». Regnault était « *très expérimenté*, dit encore Michel Colombe dans le même écrit de 1511, *pour réduire en grand volume la taille des images..... en en suivant mes patrons* ». C'est exactement là une besogne de praticien. Maintenant, dans quelle mesure le praticien suppléait-il au besoin à l'artiste ? c'est là le mystère de la collaboration, et ce mystère, qui est quelquefois fort difficile à percer pour les vivants, l'est à plus forte raison pour les morts. Nous verrons que certaines parties secondaires du tombeau durent être abandonnées entièrement par Michel Colombe à ses élèves. Mais c'est peut-être aller un peu loin que d'attribuer à Guillaume Regnault, avec M. Louis de Grandmaison [1], presque tout le mérite des figures de Vertus.

1. *Les auteurs du tombeau des Poncher, Réun. des Soc. des B.-A. des dép.*, 1897.

Un point au moins aussi important et sur lequel on a beaucoup insisté dans la lettre de Perréal, c'est l'indication de la présence et de la collaboration des ouvriers italiens. Cette collaboration, déjà bien facile à conjecturer d'après le style de certaines parties du monument, est indéniable d'après la lettre de Perréal : « *Il y avait*, dit-il, *deux tailleurs de massonnerie anticque italiens qui avaient chacun huit escus par mois*[1]. » Mais si l'on vient dire, pour prouver combien Michel Colombe était féru d'italianisme, qu'il a *appelé* des Italiens auprès de lui, qu'il s'est entouré de leurs conseils, qu'il a *choisi* pour son œuvre un cadre décoratif italien, on pourra répondre d'abord par ce fait que Michel Colombe, placé à peu près sur le même rang que tous les autres ouvriers employés au tombeau, français ou italiens, *subissait* sans doute comme eux les idées et les plans de Jean Perréal ; il n'est nullement responsable, par conséquent, de l'appel des Italiens ; ceux-ci étaient moins payés que lui, il est vrai, mais ils l'étaient autant que ses élèves. Il est même douteux qu'ils fussent sous ses ordres ; car, si l'on regarde de près le texte, on voit que la mention des deux compagnons tailleurs d'images est seule accompagnée de la formule *sous Michel Colombe* ; les autres ouvriers relevaient sans doute directement de Perréal : Michel Colombe les subissait, mais ne les dirigeait pas.

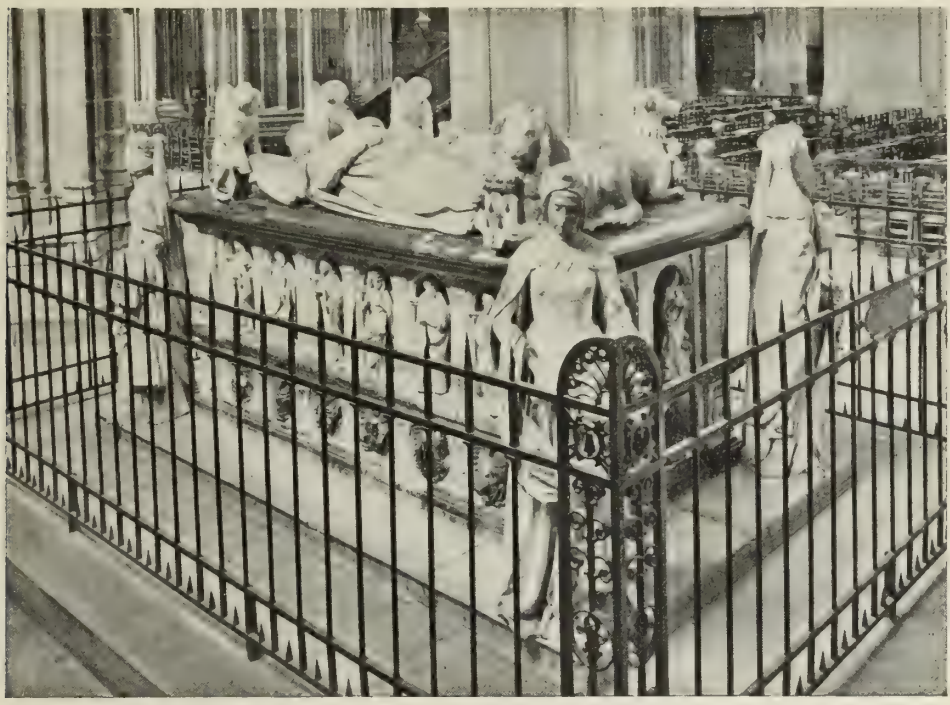
De plus, ce dont on ne s'avise pas d'ordinaire, l'un de ces Italiens, Jérôme de Fiesole, si l'on en croit le texte mis en avant par M. Milanesi[2], était déjà en France et chargé d'élever le tombeau de François II en janvier 1500 (nouveau style) ; or ce n'est qu'en novembre de la même année que la reine vint à Tours et put songer à Michel Colombe, grâce à ce revirement que nous avons indiqué plus haut ; ce n'est qu'en 1502 que celui-ci se mit à la besogne, à un moment où, sans doute, les marbres d'Italie étaient déjà arrivés depuis longtemps et accompagnés d'Italiens tout prêts à les mettre en œuvre, les plans peut-être déjà conçus par Perréal et approuvés par la reine. Il y a de grandes chances, par conséquent, pour que ces plans, arrêtés dès 1499, et comprenant sans doute, dès cette époque, le thème italien des Vertus ainsi que le principe de la décoration du soubassement à l'italienne aient été conçus *en*

1. A titre de simple hypothèse, Benjamin Fillon avait proposé les noms de Domenico et Bernardino de Mantoue. Un document communiqué à Montaiglon par M. Milanesi (cf. Montaiglon et Milanesi, *La famille des Juste*, *Gaz. des B.-A.*, 1874) a soi-disant révélé au moins l'un des deux noms, celui de Jérôme de Fiesole, sur le rôle possible duquel nous avons déjà insisté plus haut.

2. On se rappelle que nous avons cru pouvoir mettre en doute la part prise par ce Jérôme de Fiesole *lui-même* à l'exécution définitive du tombeau : du fait qu'il était chargé, en 1499, de faire le monument (*faciendo et conficiendo*, dit le texte), il ne s'ensuit pas, sûrement, qu'il ait consenti, comme on le prétend, à jouer plus tard dans l'exécution un rôle secondaire de praticien. Cf. plus haut, p. 194.

dehors de Michel Colombe, qui n'est responsable que des morceaux de sculpture exécutés par lui ou par ses élèves sous sa direction.

C'est à Tours même, dans son atelier de la rue des Filles-Dieu, que besognait Michel Colombe. Perréal nous apprend que le marbre était venu de Gênes jusqu'à Lyon, puis de Lyon jusqu'à Roanne, par terre ; ensuite de là jusqu'à Tours, par eau. Le marbre noir avait été apporté de Liège. Le prix de revient de tous les matériaux rendus à Tours ne montait qu'à deux mille écus.



Nantes. Cathédrale. — Tombeau de François II de Bretagne. (Marbre.)

Perréal nous apprend encore qu'en outre des appointements des artistes mentionnés ci-dessus, on payait « tous fers asserez, tous outils, tous polissemens, tous cymens, et l'ensemble cousta à poser tant pour faire la voûte pour mettre les corps que pour les engins, que pour l'enrichir un peu d'or, la somme de cinq cents livres ».

En l'année 1507, le monument fut installé par Perréal à Nantes, à la partie la plus élevée du sanctuaire, dans le chœur de l'église des Carmes[1]. Des

1. L'exécution avait duré cinq ans. Anne de Bretagne, au moment où les travaux allaient être achevés, fit réunir le corps de sa mère, enterrée à la cathédrale, à celui de son père, qui avait été confié aux Carmes. La bulle du pape autorisant cette translation est de 1506. (Cf. Ramé, *Bull. archéol. du Com. des trav. histor.*, 1883, p. 138. — Travers, *Hist. de Nantes*, VI, p. 260.) En 1514, le cœur de la reine Anne elle-même fut déposé dans ce tombeau.

dessins et des gravures antérieurs à la Révolution nous en donnent l'état ancien. Il y en a trois dans le recueil de Gaignières[1] qui nous montrent les deux faces latérales et une vue perspective du tombeau. Deux planches gravées par *Nicolas Pitau*, d'après les dessins de *Jean Chaperon*, nous donnent aussi les deux faces latérales. Elles sont reproduites dans l'ouvrage de dom Lobineau[2], et aussi dans ceux de dom Taillandier[3], de Montfaucon et de dom Morice[4]. Les unes et les autres sont, du reste, d'exécution assez médiocre et n'offrent que peu d'intérêt, puisque fort heureusement le tombeau nous a été conservé dans son intégrité[5].

En 1791, en effet, l'église des Carmes fut vendue, puis démolie; mais le tombeau ayant été réservé par la municipalité, l'architecte Mathurin Crucy le fit démonter et placer par morceaux dans les caves de la cathédrale. Il fut restitué dans cette église en 1817. Entre temps[6], on avait voulu placer les Vertus à la base d'une colonne élevée à la mémoire des braves sur une place publique de Nantes. Ce projet fut abandonné fort heureusement.

C'est évidemment un des monuments de sculpture française les plus intacts qui nous soient parvenus du moyen âge et de la Renaissance. Il nous apparaît aujourd'hui dans le transept sud de la cathédrale à peu près tel qu'il était autrefois dans le chœur des Carmes, avec ses marbres de couleur, son soubassement rectangulaire, ses deux statues gisantes accompagnées de trois angelots, ses niches ornées de statuettes d'apôtres et de saints, et dans un registre inférieur de seize pleurants en marbre vert, flanqué enfin de ces quatre statues des Vertus cardinales qui sont des créations si intéressantes et sur lesquelles nous reviendrons abondamment tout à l'heure.

Il n'en est pas de même malheureusement pour un grand *retable* commandé par Anne de Bretagne pour le *maître-autel des Carmes* devant lequel

1. Bibl. nat., Cab. des Estampes, Pe 1, fol. 105, 106, 107.
2. *Histoire de Bretagne*, 1707.
3. *Histoire de Bretagne*, 1756.
4. *Mémoires pour servir de preuves à l'histoire ecclésiastique et civile de Bretagne.*
5. Citons, parmi les gravures modernes, exécutées d'après ce monument capital, celles exécutées par *Hawkes*, qui en reproduisent des détails, deux lithographies de *Ph. Benoist*, un dessin de *Hersart du Baron*, gravé par *Normand*, des lithographies d'*Asselineau*, de *Forest*, etc. Cf. Cabinet des Estampes, *Supplément relié AA*[3], et *Topographie*, V a, 88. — Enfin nous avons pu voir récemment dans la collection de M. Em. Peyre un curieux dessin ancien reproduisant l'ensemble du tombeau vu de trois quarts. Le style de certains ornements ajoutés dans le champ, et la facture même du dessin semblent permettre de le dater du XVI[e] siècle. Nous ne croyons pas cependant que ce puisse être un projet ou un dessin d'artiste pour le tombeau. C'est plutôt une sorte de relevé fait avec grand soin, surtout pour la partie ornementale; on y remarque des défauts de perspective et des maladresses dans les figures, qui dénotent une certaine inexpérience. Il n'offre, du reste, aucune particularité, quant à la disposition de l'ensemble.
6. De l'Isle du Dreneuc. *Tombeaux des ducs de Bretagne*, p. 67.

se trouvait le tombeau de ses parents. Il ne nous reste absolument rien de ce monument.

Il n'avait pas du reste été achevé du vivant de la reine, et en 1534, François Ier, sollicité par les religieux de le faire terminer, ordonna une enquête pour savoir ce que coûterait le travail. Ce sont les lettres patentes qu'il donna à cette occasion et le procès-verbal de l'enquête qu'il fit faire qui nous ont été conservés[1]. Les experts nommés, dont *Jehan Morel*, maître maçon du château, et *Jehan des Marais*, maître tailleur d'images, nous décrivent la table de marbre et les différents ornements à l'antique qui la décorent; ils décrivent aussi les statues « *qu'ils ont dit être l'ouvrage de feu maistre Michel Colombe* », le Crucifix, saint François et sainte Marguerite[2]. Notons que dans cette expertise, presque contemporaine, les statues seules sont dites être de Michel Colombe; tout le reste peut avoir été fait soit par ses élèves, soit même peut-être par quelque atelier italien travaillant, comme nous l'avons supposé, à la décoration du tombeau. L'œuvre fut-elle reprise et terminée? Nous n'en savons rien. Pourquoi n'avait-elle pas été achevée? Est-ce la mort qui avait arrêté Colombe? Nous ne le savons pas davantage. Nous pouvons soupçonner seulement que cet ouvrage était légèrement postérieur à l'exécution du tombeau.

Après le mausolée de François II de Bretagne et les trois statues du retable que nous venons de mentionner, le premier grand travail que paraisse avoir entrepris Michel Colombe est un *sépulcre* destiné à l'église *Saint-Sauveur* de *La Rochelle*.

Mais, dans l'acte de commande de ce monument, daté du 2 mai 1507, il est fait allusion à un monument antérieur très célèbre dans son temps et malheureusement disparu, dont nous n'avons pas encore parlé, faute d'en connaître la date précise, mais qui certainement, d'après cette mention, est antérieur à 1507[3]. C'est le *retable de Saint-Saturnin* de *Tours*, décrit par Thibault Lepleigney dans son *Duché de Touraine*[4] et détruit par les protestants en 1562. Il représentait le Trépassement de la Vierge, « lequel tableau, dit ce guide du XVIe siècle, est tout de marbre et est estimé par les bons maîtres et ouvriers qui ont vu ledit tableau, le mieux fait qu'ils aient jamais vu; car ledit tableau est fait selon le naturel, et dirait-on proprement qu'il ne

1. *Archives art fr.*, I, 429, Benj. Fillon, *Doc.*, p. 13-16.

2. Ces deux dernières statues n'étaient peut-être que des reproductions agrandies de celles qui figuraient autour du tombeau de François II.

3. M. l'abbé Bossebœuf affirme qu'il fut terminé vers 1501-1502. Nous ne connaissons pas de témoignage qui confirme cette date.

4. Thibault Lepleigney, *La décoration du pays et duché de Touraine en 1541*, fol. 13.

reste que la parole tant les choses sont bien faites. Ledit tableau est tout painct d'or et d'azur; celui qui le fit s'appelait *Michel Coulomb, estimé le plus savant de son art qui fut en chrétienté.* Ledit tableau est toujours ouvert aux bonnes fêtes et ne se montre autrement ».

Selon Monsnyer[1], ce retable aurait coûté quinze mille ducats et cet auteur l'appelle « une des belles choses du monde ». Il est également célébré dans le « *Blason et louange de la noble et royale duché de Tours*[2] ». Mais Lepleigney doit se tromper lorsqu'il parle de *marbre*, car il est justement spécifié dans le marché passé pour le tombeau de La Rochelle que le monument sera « de telle *pierre* que sont faictes les images de la sépulture et trépassement de Notre-Dame, de présent fait en l'église paroissiale de Saint-Saturnin de Tours ».

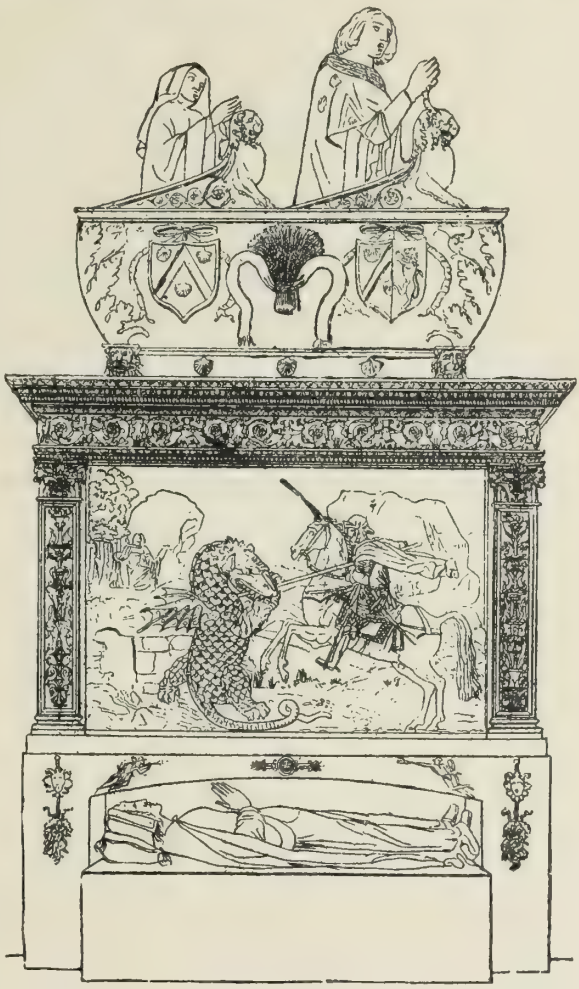
C'était donc là probablement deux monuments équivalents et tous deux en pierre[3], comme le Sépulcre de Solesmes. Il est infiniment regrettable qu'ils aient disparu l'un et l'autre, car mieux peut-être que les marbres qui nous restent, ils nous auraient permis d'apprécier le vrai style du *tailleur d'images* Michel Colombe, lorsqu'il était livré à lui-même et travaillait dans la belle matière illustrée par les maîtres français du moyen âge, sans la préoccupation de satisfaire par tel ou tel détail quelque protecteur raffiné, trop au courant des modes nouvelles et des choses d'Italie. La simple énumération des personnages du Sépulcre de La Rochelle nous fait bien entrevoir à quel type traditionnel nous aurions eu affaire ici. Mais le moindre fragment nous permettrait d'élucider à coup sûr la question de l'attribution du Sépulcre de Solesmes, et de savoir si oui ou non celui-ci peut être sorti de l'atelier de Colombe[4].

Le Sépulcre de La Rochelle était terminé en 1510 et nous avons le reçu de Michel Colombe pour l'ensemble de la somme, six cent trente livres tournoys, qui lui était due.

Nous savons aussi par une quittance de paiement jointe à celle du sculpteur que les images du sépulcre de La Rochelle avaient été « peintes et estoffées » par un nommé *Bernard du Pastiz*, peintre de Tours, comme l'avaient été, par exemple, celles du sépulcre de Jarzé, par quelque collaborateur de Louis Mourier[5].

1. *Historia Sancti Martini Turonensis*, ms. Bib. de Tours.
2. Cité par Rouillet, *ouv. cit.*, p. 20, mais sans mention d'auteur.
3. Et non en terre cuite, comme le dit Rouillet (*loc. cit.*); le texte est formel.
4. Nous avons indiqué plus haut ce qu'il fallait entendre au juste par la formule contenue dans ce marché « *de la sorte et manière que le cas requiert et qu'il est accoutumé faire en pareil cas* ». Cf. chap. VIII, p. 294.
5. Le Sépulcre de Solesmes ne paraît jamais avoir reçu de peinture.

L'activité du vieux sculpteur, qui avait près de quatre-vingts ans, est prodigieuse : sa renommée ayant grandi, il recevait de tous côtés des commandes importantes. Après celle des fabriciens de La Rochelle, et avant le paiement définitif, nous savons qu'il fut chargé par le cardinal Georges d'Amboise de l'exécution d'un morceau capital destiné à la décoration de ce fameux et composite château de *Gaillon* dont nous avons déjà tant parlé. C'est le bas-relief en marbre représentant *saint Georges combattant le dragon*, qui ornait le retable de la chapelle. Pendant la Révolution ce morceau fut recueilli par le Musée des Monuments français[1] et se trouve aujourd'hui au Musée du Louvre. Lenoir l'avait attribué à l'hypothétique Paul Ponce. Émeric David indiqua que cette attribution était insoutenable à cause de la provenance de Gaillon et qu'elle était née probablement d'une confusion avec le bas-relief de Saint-Georges par Ponce signalé par Sauval[2]. Il ignorait du reste encore au moment où il écrivait la mention des comptes de Gaillon publiés seulement par Deville en 1850 et où l'on trouve cet article[3] :



Le saint Georges de Gaillon et le tombeau de Commines.
Au *Musée des Monuments français.*

La table d'ostel de marbre où sera le Saint Georges.
à Michault Colombe, sur le marché à lui fait pour la façon de faire le

1. Lenoir l'avait fait entrer dans la composition du monument de Commines. *Catal.* an X., n° 93, p. 183 ; *Descrip. du Mus. des mon. fr.*, II, 187, avec la pl. reproduite ci-contre.

2. Em. David, *Vie des artistes anciens et modernes*, p. 176. — Sauval, *Antiquités et Recherches*, I, 131. Il est assez singulier de trouver encore cette attribution dans *l'Histoire de Léonard de Vinci*, d'Arsène Houssaye, publiée en 1876, alors que les comptes de Gaillon étaient publiés depuis 1850.

3. *Comptes de Gaillon*, p. 419.

*Saint-Georges, tailler et graver sur ledit marbre, par certiffication de Patris Binet du XXV^e^ jour de février V^c^ huit, pour cecy III^c^*l.[1].

Dans quelles conditions Michel Colombe avait-il exécuté ce travail? Les comptes nous l'apprennent aussi si nous les interrogeons avec soin. Michel Colombe, « fort ancien et pesant », comme écrira peu de temps après Jean Lemaire, ne quittait plus son atelier de Tours et on dut lui envoyer la table de marbre où l'on voulait faire sculpter le saint Georges. Ce fut un de ces marbriers italiens au service du cardinal d'Amboise, dont nous avons parlé plus haut, qui fut chargé du transport : *Jérôme Pacherot*, « *masson ytalien* », touche par mandement et quittance du 27 septembre 1508, la somme de dix-sept livres sept sols et six deniers de reste, pour avoir « mené de Gaillon à Tours *la tumbe de marbre* »[2]. Un autre compte[3] du mois de mars 1508 est un peu plus explicite : il mentionne la provision de cinquante livres qu'on lui avait fournie ; et ajoute ceci : « *pour la table où sera le Saint-Georges en la chapelle*[4]. » Le saint Georges fut donc exécuté à Tours pendant l'automne de 1508 et l'hiver de 1508-1509. Il n'y a aucune raison de supposer que Michel Colombe se soit rendu lui-même à Gaillon pour mettre son œuvre en place, ni que le paiement lui en ait été fait directement : même plus jeune, c'est à Tours qu'il avait taillé les marbres du tombeau de Nantes et c'est Perréal qui nous dit s'être chargé de leur mise en place. Remarquons de plus ici cette mention insérée dans le compte de paiement : « *par certification de Patris Binet* ». Ce Patris Binet était une sorte de contrôleur royal et comme d' « inspecteur des beaux-arts » qui avait surveillé l'exécution du tombeau du duc François II et aussi celle du tombeau des enfants de Charles VIII. Il vint sans doute encore, pour le compte du premier ministre cette fois, avant le retour du marbre à Gaillon, s'assurer que l'ouvrage était bien et loyalement fait.

Ici encore, il ne faut donc pas rendre Michel Colombe responsable de la qualité de l'entourage de son œuvre. Ce n'est pas lui qui a *voulu* le décor à l'italienne ; on peut presque dire qu'il l'a ignoré. Il nous apparaît encore

1. L'abbé Blanquart (*La chapelle de Gaillon et les fresques de Solario*, *Bull. Soc. amis des arts de l'Eure*, p. 119) suppose qu'en 1510, à la mort du cardinal, le bas-relief n'était pas encore terminé et que Michel Colombe n'avait reçu qu'un acompte. Rien ne nous avertit par ailleurs de la date de la mise en place du bas-relief, mais ce paiement de février 1509 (n. s.), si l'on réfléchit au prix payé à Gaillon même pour d'autres œuvres (297 livres à Antoine Juste pour 12 statues), paraît bien être plus qu'un acompte.

2. *Ibid.*, p. 332.

3. *Ibid.*, p. 308.

4. Ce compte-ci donne *Orléans* comme but du voyage à accomplir. Est-ce la trace d'une hésitation sur le choix de l'atelier auquel on voulait s'adresser, ou bien d'un déplacement de Michel Colombe? n'est-ce pas plutôt une simple erreur de rédaction?

cette fois comme un simple exécutant qui accomplit son œuvre personnelle chez lui, à son temps et aise, et qui peut conserver ses méthodes traditionnelles, lors même que ses œuvres sont complétées en dehors de lui, par une décoration conçue suivant un esprit tout différent.

C'est peu de temps après, entre 1508 et 1511, et probablement encore sur la commande de la reine Anne, que Michel Colombe exécuta la *statue funéraire de Guillaume Guegen*, évêque de Nantes et prélat favori de la reine, mort entre 1506 et 1507, et enseveli dans la chapelle de la Madeleine, à la cathédrale de Nantes [1].

Nantes. Cathédrale. — Tombeau de Guillaume Guegen. (État actuel.)

L'attribution de l'œuvre à Michel Colombe était traditionnelle, et on la trouve rapportée par les historiens de Nantes. Une lettre d'une dame d'honneur de la reine, Michelle de Saubonne, publiée par Benjamin Fillon [2], ne permet pas d'en douter. En 1509 ou 1510, car la lettre n'est pas datée, celle-ci écrivait, de la part de la reine à quelque trésorier dont le nom nous échappe également, « *de faire faire le paiement des soixante-quatre escus souleil dus de la sépulture de Messire Guillaume Guegen à Michel Coulomb de Tours, qui ne sont encore payés* ». C'est sans doute aussi à ce tombeau que Perréal fait allusion dans sa lettre à Barangier du 4 janvier 1511, où il parle longuement de la qualité d'un albâtre dont on avait fait amener deux ou trois belles grandes pierres à Lyon : « *je vous réponds*, ajoute-t-il, *que lesdites pierres ont été menées par Loire à maistre Michel Colombe, lequel en fait sépulture pour un évêque* [3] ».

Le dessin du tombeau figurait dans le recueil de Gaignières [4] et on suppo-

1. Cf. Travers, *Hist. de Nantes*, et Ramé, *Bull. archéol.*, 1883.
2. *Doc. sur les œuvres de M. Colombe*, p. 18.
3. *Ibid.*, p. 6.
4. Oxford, VIII, 163. — Calque. Bib. Nat. Pe 1, h, fol. 163.

sait même, il y a peu de temps encore, l'œuvre conservée ; mais, la chapelle ayant été transformée, la sépulture avait été cachée par une boiserie et était devenue invisible. Palustre [1] obtint en 1883 le déplacement de cette boiserie et reconnut que la tradition était erronée et que rien ou à peu près ne subsistait de l'œuvre de Colombe. Derrière la boiserie, on retrouva bien une statue d'évêque, mais il y avait eu substitution à un moment quelconque, et ce n'était évidemment pas celle qu'avait sculptée Colombe et dessinée Gaignières [2].

Rien ne subsiste donc de cette œuvre ; il est très probable en effet que Colombe s'était borné à l'exécution de la statue et n'était pas responsable ici non plus de la qualité de l'entourage. La décoration de cet enfeu est extrêmement différente, du reste, de celle du tombeau de François II et, quoi qu'on en ait dit [3], le travail en est très sommaire et très médiocre : ce sont des arabesques lourdement exécutées dans une espèce de granit par des imitateurs locaux des « tailleurs de maçonnerie antique » qui avaient décoré le tombeau des Carmes.

Nous avons encore en 1511 une mention relative à Michel Colombe, et cette mention, si elle ne nous révèle pas une œuvre nouvelle de l'artiste, nous montre au moins la considération dont il jouissait et le rang qu'il tenait à Tours. En 1510-1511, sous l'administration de Jacques de Beaune, de grands travaux de canalisation furent entrepris par la municipalité, et plusieurs fontaines furent élevées, dont la plus belle était celle édifiée devant l'hôtel même du financier, la fontaine du *Carroir de Beaune*. On sait, par les extraits des registres publiés par MM. Salmon et Ch. de Grandmaison [4], que l'honneur d'avoir construit et décoré ce charmant édicule, aujourd'hui déplacé, mais en grande partie intact, revient aux frères *Bastien et Martin François*. Les comptes sont très détaillés et nous renseignent sur leurs différents collaborateurs, dont pas un, notons-le, n'est italien. Michel Colombe ne figure nulle part sur ces comptes comme ayant touché quelque somme pour un *pourtraict* ou un *patron* quelconque. Mais, tout à la fin des comptes, on voit

1. Cf. *Michel Colombe, loc. cit.*; *Ren. en France*, III, 84, et *Mém. Soc. Antiquaires*, 1883, p. 140.

2. Palustre, malgré son style apparent, prétendit que cette statue était postérieure à Colombe et représentait un évêque, nommé François Hamon, mort en 1532, dont le tombeau se trouvait, avant la Révolution, dans une autre partie de la cathédrale. D'après le caractère de la sculpture, il nous paraît bien difficile, pour nous, de ne pas y voir une statue du XIV^e^ ou du XV^e^ siècle, analogue par exemple au Guillaume de Chanac du Louvre.

3. M. Müntz (*Ren. Ch. VIII*, p. 466) la trouve supérieure à celle de la fontaine de Beaune, et M. l'abbé Bossebœuf la rapproche des pilastres de Solesmes. Il y a là pour nous trois styles absolument différents.

4. *Mém. Soc. archéol. Tour.*, t. IV, 1851, p. 42, et Grandmaison, *Doc. inéd.*, p. 204.

figurer les frais de la réunion de plusieurs commissions dont l'une se rendit sur les lieux où l'on recueillait l'eau, l'autre se réunit à Tours pour délibérer de l'assiette des tuyaux pour les fontaines Saint-Hilaire et Foire-le-Roy [1], et aussi pour examiner le tabernacle de marbre, la croix et les images, les ferrures et dorures de la fontaine de Beaune. Ces commissions se terminaient toujours par des dîners. Or, parmi les personnages convoqués avec le maire et les commissaires spéciaux, nous trouvons *Michel Colombe*, à côté de *Pierre de Valence*, le fontainier, de *Ferry Hutel*, le fondeur canonnier, des *François*, et de l'architecte *Guillaume Besnouard*, etc. La plupart de ces commissaires avaient collaboré aux travaux en cours; et l'on a supposé que Michel Colombe y avait peut-être pris quelque part lui aussi, en fournissant par exemple les dessins de la grande fontaine [2]. Mais cela n'est nullement indiqué par les textes. Donna-t-il quelques conseils à ces François, maîtres maçons qui collaboraient parfois avec lui, et dont l'un au moins était de sa famille ? Cela est possible, mais nous ne pouvons l'affirmer. Il n'est pas du reste le seul qui assiste à ces délibérations et n'ait pas participé aux travaux. Guillaume Besnouard, l'architecte de Jacques de Beaune, est dans le même cas. C'est une sorte de réunion d'experts à laquelle on les convoque pour examiner un travail en cours.

Tombeau de Brou.

La dernière grande entreprise dans laquelle nous voyons Michel Colombe s'engager, c'est celle du tombeau de Philibert le Beau, duc de Savoie.

Nous n'avons pas ici l'intention de raconter dans le détail l'histoire des projets de Marguerite d'Autriche pour sa nécropole de Brou, et en particulier pour le mausolée de son mari. En voici seulement les faits principaux. Le duc était mort en 1504. Dès 1505, de vastes projets s'échafaudent, et, en 1506, une première pierre est posée solennellement, Perréal est gratifié d'une pension et Jean Lemaire désigné comme contrôleur des édifices de Brou. Mais, pendant six ou sept ans, Marguerite perd son temps en interminables négociations, menées à distance avec ses agents et les artistes qu'ils engagent. Vaniteux, intrigants, besogneux et bavards, véritables courtisans gens de lettres, artistes amateurs, tantôt s'appuyant, tantôt se jalousant l'un l'autre, Perréal et Jean Lemaire paraissent incapables d'obtenir une décision ferme

1. La fontaine de la place Foire-le-Roy ne fut élevée qu'en 1562 par l'un des Juste.

2. Cf. Giraudet, *Hist. de la ville de Tours*, II, 76. M. l'abbé Bossebœuf (*Amboise*, 250) affirme qu'il avait reçu un salaire pour sa coopération : il avait assisté au dîner, c'est tout ce que les textes nous disent.

de leur protectrice capricieuse et artiste elle-même, incapables surtout d'engager définitivement une œuvre quelconque.

En 1512, on en est encore à des projets, lorsque Lemaire et Perréal tombent en disgrâce l'un après l'autre : on appelle alors le Flamand *Louis van Boghem* qui va concevoir et réaliser, en moins de vingt ans, l'église et les tombeaux, sans compter le jubé, les retables et les stalles du chœur. Il sera, du reste, aidé par des imagiers divers, les uns d'origine suisse, mais d'éducation flamande, comme *Conrad Meyt* et son frère *Thomas*, les autres, d'origine italienne, comme *Vambelli* et *Campitoglio* ; d'autres enfin, ouvriers locaux comme *Terrasson*, l'auteur des stalles, qui était Bressan.

Nous avons déjà signalé[1] ce prodigieux et luxuriant ensemble, dernière efflorescence du style gothique, mais d'un style compliqué et torturé, qui n'a presque plus rien de commun avec le style français. Nous n'aurons à nous occuper ici de cette partie effective des travaux de Brou que pour nous demander dans quelle mesure les ouvriers de la dernière heure ont pu tenir compte des projets élaborés par leurs devanciers. L'époque des tâtonnements seule nous intéresse. Pour éclairer celle-ci, du reste, les documents écrits, les lettres et les mémoires exposant des intentions et des sentiments ne feraient pas défaut. Dans la prolixe correspondance de Perréal et de Jean Lemaire, les personnalités artistiques qui, d'ordinaire, s'effacent presque entièrement, s'étalent sans réserve. Mais nous nous contenterons de retracer sommairement l'histoire de ces monuments qui n'existèrent jamais que sur le papier, et de montrer surtout le rôle que joua notre Michel Colombe dans cette affaire[2].

En août 1509, Perréal, qui revient de son second voyage d'Italie, annonce qu'il a reçu de Jean Lemaire des instructions concernant les trois sépultures à élever dans l'église de Brou, et qu'il va, avec tous les souvenirs dont il est plein, composer « *un trossé bouquet* » dont il célèbre, par avance, la beauté Il annonce déjà l'intention de faire travailler « *un bon ouvrier et excellent disciple du nommé Michel Coulomb*, homme de bon esprit, et qui besogne

1. Cf. chap. VII, p. 238.

2. Les principales pièces de cette correspondance, dont les originaux se trouvent aux archives de Lille, ont été publiées par M. Le Glay, *Analectes historiques* (1838) et *Nouveaux Analectes* (1852), d'autres par Benjamin Fillon, etc. M. C. J. Dufaÿ les a réimprimées presque toutes en appendice à son ouvrage intitulé : *L'église de Brou et ses tombeaux*, 2e édition, Lyon, 1879. C'est de ce recueil de textes que nous nous sommes servis principalement pour l'étude qui va suivre. Nous donnerons nous-même en appendice le texte de l'écrit de 1511, révisé sur le manuscrit original, ainsi qu'un tableau chronologique sommaire de toutes les lettres relatives à la partie de l'histoire des tombeaux de Brou qui nous intéresse ici. — Nous y indiquerons le sujet essentiel de la lettre ainsi que l'endroit où elle a été publiée, ce qui nous dispensera, chemin faisant, de désigner chacune de ces lettres auxquelles nous ferons allusion, autrement que par sa date.

après le vif, lequel est content de besogner à Lion ou à Bourg ». Il voudrait le mettre à l'œuvre sous sa surveillance immédiate et va entamer, en attendant, la composition de ses *patrons*.

M. Dufaÿ[1] prétend que ce disciple de Michel Colombe n'est autre que le *maître Thibault de Salins*, dont il est question dans les lettres suivantes. Nous n'en sommes pas convaincu pour notre part : Thibault de Salins nous paraît être un ouvrier local[2], engagé probablement par *Etienne Chevillard*, le maître des œuvres de Brou avant l'arrivée de Perréal, et que celui-ci va s'efforcer de mettre dehors. En attendant, en 1509, cet artiste avait déjà reçu 350 florins en acompte sur « la tâche à lui baillée de tailler la sépulture de mon dit seigneur ».

Quant à l'artiste proposé par Perréal, nous supposerions volontiers que c'était *Jean de Chartres* qui, après avoir travaillé à Tours, devait être en ce moment dans le Bourbonnais, plus près de Lyon et de Bourg, par conséquent ; mais rien ne nous en assure.

En 1510, Perréal se fait octroyer un premier paiement pour ses *patrons*. Mais il arrive bientôt à se plaindre amèrement de maître Thibault de Salins, déclarant tantôt qu'il ne sait rien, et tantôt qu'il veut tout faire. Peut-être tout simplement celui-ci ne consentait-il pas à se plier, aussi docilement que l'avait fait jadis Michel Colombe lui-même, à la discipline de maître Jean Perréal. En janvier 1511, dans une lettre au secrétaire de Marguerite, Perréal, revenant sur ses démêlés avec le sculpteur franc-comtois, rappelle qu'il a déjà fait venir à un certain moment un disciple de Michel Colombe pour marchander de la sépulture, et il annonce que cette fois il a écrit au maître lui-même ; celui-ci consent, dit-il, à se charger de la besogne à condition qu'il ne quittera pas Tours et qu'on lui enverra les marbres à domicile. Perréal communique en même temps à Marguerite les plans du tombeau de Nantes dont il raconte l'histoire à l'appui de sa proposition[3]. Le 30 mars, dans une seconde lettre datée de Blois[4], Perréal annonce que Michel Colombe avec son neveu (probablement Guillaume Regnault) est disposé à accepter « pour l'amour de lui » et même à reprendre le marché passé avec maître Thibault.

C'est pendant l'été de 1511 que Colombe dut commencer à travailler à la maquette du tombeau sur les indications de Perréal. En octobre 1511, Perréal qui a terminé de son côté ses plans pour l'église, vient s'entendre

1. Dufaÿ, *ouv. cit.*, 122.

2. On voit encore à *Salins* diverses sculptures de la fin du xv^e^ siècle, entre autres un *Calvaire* d'un style assez sec et dur. Serait-ce là des traces de l'activité de ce maître Thibault ?

3. C'est de cette lettre, publiée par B. Fillon, que nous avons déjà tiré plus haut les renseignements relatifs à ce tombeau.

4. Il se plaint encore ici de Maitre Thibault et reviendra de nouveau sur ce sujet le 9 octobre 1511.

à Brou pour la construction avec les maîtres maçons *Henriet et Jehan de Lorraine*[1]. En même temps, son compère Jean Lemaire va se rendre à Tours vers Michel Colombe, « le grand ouvrier », « pour faire l'avance pour la sépulture, faire faire les modèles en terre cuite, et de là porter le tout à Madame ». Jean Lemaire, qui est tombé malade en route, rend compte cependant de sa démarche par une lettre du 22 novembre 1511 qui précède de peu de jours le fameux acte du 3 décembre signé de la main de Michel Colombe et écrit très probablement sous l'inspiration, peut-être sous la dictée de Jean Lemaire.

Jean Lemaire, sachant que Michel Colombe était très vieux, comptait, dès en arrivant à Tours, sur son neveu, « lequel, disait-il, est jeune et portatif, et le plus suffisant de deçà les monts, après son oncle » ; on voit, d'après sa lettre, qu'il est entré également en pourparlers avec deux autres neveux du maître, probablement avec Bastien François, le maître maçon, et François Colombe, l'enlumineur, que nous trouverons cités dans l'écrit de Michel Colombe. Jean Lemaire ajoute : « ledit Colombe est fort ancien et pesant, c'est assavoir environ IIII^{xx} ans, et est goutteux et maladif, à cause des travaux passés, par quoi il faut que je le gaigne par douceur et longanimité, ce que je fais et feray jusques à parfaire. Le bonhomme rajouesnit pour l'honneur de vous, Madame, et a le cœur à votre besogne autant et plus qu'il eust oncques à autre. Et quand je pourrai avoir tiré reçu de ses mains, je vous assure, Madame, que vous aurez un des plus grands chefs-d'œuvre qu'il fît oncques en sa vie ».

Ce reçu, Jean Lemaire l'obtint quelques jours après. C'est l'écrit du 3 décembre dans lequel Michel Colombe déclare avoir touché 94 florins d'or comme avance sur les travaux de la sépulture du duc de Savoie qu'il s'engage à faire, sur les dessins de Jean Perréal, en collaboration avec ses neveux. Ceux-ci s'engagent solidairement avec lui. Ils vont confectionner une maquette « en petit volume », dont Bastien François construira toute la maçonnerie en pierre de taille et dont Michel Colombe s'engage à faire, « *de sa propre manufaiture* », les patrons en terre cuite des différentes figures. Le tout sera enluminé par François Colombe. Ils demandent jusques à Pâques pour achever ce modèle.

Le travail terminé, Guillaume Regnault et Bastien François iront le porter à Marguerite d'Autriche avec d'autres projets de la main de Bastien François pour « l'élévation de la plate-forme de son église, selon les indications croquis et pourtraicts de Jean de Paris ». Ensuite, s'il plaît à

1. Lettre à Barangier du 8 octobre 1511.

Madame, à l'exception du vieux maître « qui s'excuse sur son âge et pesanteur », tout l'atelier se transportera sur les lieux, c'est-à-dire outre *Regnault* et *François*, *Jean de Chartres* et les autres serviteurs dont les noms ne sont pas cités, mais dont le maître vante la « science et preudomie ». Une fois sur place on réduira en grand volume les projets de sépulture et l'on exécutera toute autre besogne d'imagerie et maçonnerie qu'il plaira à la princesse de commander. Michel Colombe avoue et ratifie par avance tous les marchés passés par Regnault et lui en donne procuration expresse. Il réclame seulement, le voyage du « pays de Flandres » étant encore inconnu à ses neveux, que la princesse veuille bien leur accorder pour les y conduire un « solliciteur et guide » ; et l'on règle d'avance quelle sera leur indemnité de déplacement depuis leur départ de Tours, certifié par une lettre du maître, jusqu'à leur retour.

Il est impossible, croyons-nous, d'être mieux renseignés que nous ne le sommes par ces derniers documents sur la façon de procéder de Michel Colombe et de son atelier. Il semble même qu'ils sortent un peu de l'habituelle sécheresse de ces marchés ou comptes de paiement, et nous font pénétrer dans l'intimité de ce monde d'artisans-artistes; la figure entrevue du vieux maître, âgé de quatre-vingts ans, réglant tous les détails de ce travail, qui peut durer des années et dont il ne verra sans doute pas la fin, avec cette prévoyance et cette dignité, traitant presque de puissance à puissance avec la fille de Charles le Téméraire, archiduchesse d'Autriche, nous paraît empreinte d'une grandeur sereine et d'une noblesse patriarcale singulières. Il semble bien aussi que ce n'est pas une formule lorsqu'il assure à la princesse qu'elle sera servie par des gens « meurs, graves, savans, seurs, certains, expérimentés, bien condicionés et observant leurs promesses comme bien raison le veult ».

Quel était maintenant ce projet conçu par Perréal et dont la maquette avait été modelée par Michel Colombe? Les deux documents cités plus haut nous le montrent de façon assez précise, mais on a voulu, comme à bien d'autres, leur faire dire beaucoup plus qu'ils ne contenaient en réalité : M. Rouillet[1], et après lui M. de Maulde[2], prétendent y trouver l'indication d'un monument de composition toute nouvelle, qui aurait montré les cadavres gisants sur leur tombeau et au-dessus, les personnages vivants dans l'attitude pieuse de la prière. Or, la lettre de Jean Lemaire et l'écrit de Colombe parlent simplement d'un gisant et de dix Vertus. L'erreur provient, sans doute, d'une mauvaise interprétation du passage où Colombe propose de faire lui-même les patrons de terre cuite « selon la grandeur et volume dont j'envoye à ma dicte dame *deux pourtraicts l'un en platte-forme pour le gisant, l'autre en élévation* ».

1. *Michel Colombe et son œuvre*, p. 59.
2. *Jean Perréal*, p. 112.

A notre avis, ceci ne saurait signifier qu'une chose, c'est que Colombe a fait faire, comme on dit en style d'architecte, un *plan* et une *coupe* ou *élévation* du monument, à l'échelle exacte de sa future maquette. L'exécution postérieure du tombeau, il est vrai, comporte la double représentation, et l'on a supposé que c'était là une des idées de Perréal qui avaient pu être conservées ; mais rien dans les textes précis que nous possédons ne nous avertit qu'il en ait été question dans les pourparlers engagés avec Michel Colombe. Au contraire, la maquette exécutée par celui-ci ne paraît pas avoir différé sensiblement dans son ordonnance générale de la disposition adoptée à Nantes ; seulement il n'y avait ici qu'un gisant, et le monument était flanqué de dix Vertus réduites au lieu de quatre Vertus grandeur nature [1].

La question de la matière à employer est une de celles qui paraissent avoir préoccupé le plus Perréal et Jean Lemaire. C'est par là que se termine aussi bien la lettre de Jean Lemaire que l'écrit de Michel Colombe, qui la suivit immédiatement [2].

On renonce cette fois au marbre d'Italie, que Perréal et Jean Lemaire déprécient tant qu'ils peuvent. Jean Lemaire, en effet, s'était fait réserver l'exploitation d'une certaine carrière d'albâtre du Jura, et ses intérêts étaient engagés dans cette affaire. C'est donc en albâtre de la carrière de *Saint-Lothain-lès-Poligny* qu'il est décidé que l'on exécutera le monument, comme l'ont été ceux des ducs de Bourgogne [3]. Jean Lemaire a apporté des échantillons de l'albâtre ; il annonce, et Michel Colombe promet de son côté, que l'on enverra à Marguerite un morceau de cette matière si vantée mis en œuvre dans l'atelier de Tours. Cette pièce, taillée par Colombe et polie par Regnault, ainsi que nous l'avons déjà indiqué, devait représenter un « *visage de sainte Marguerite* », patronne de l'archiduchesse ; Jean Lemaire devait la porter à la princesse ; mais nous ne savons pas, naturellement, ce qu'elle est devenue.

Parvint-elle même jusqu'à Marguerite? Cela n'est pas prouvé, car c'est justement à ce moment où les marchés sont signés avec Michel Colombe et où celui-ci se met à l'œuvre que va commencer la double disgrâce de Jean Lemaire et de Perréal.

Jean Lemaire était en Touraine pendant l'hiver de 1511-1512. Il retourne

1. De même, c'est par une supposition absolument gratuite que M. de Maulde (*Jean Perréal, dit Jehan de Paris*, p. 112-113), prenant comme point de départ cette hypothèse tout à fait aventurée, d'après laquelle Perréal aurait eu le premier l'idée de la double représentation funéraire, veut attribuer au même artiste l'invention du type du tombeau de Louis XII à Saint-Denis, dont rien ne nous prouve qu'il se soit occupé.

2. Ceci nous confirmerait même dans l'idée que l'une et l'autre sont bien sur le même plan et doivent être sorties du même cerveau.

3. Nous ne reviendrons pas sur la question soulevée par ce rappel dans l'écrit de Colombe. Cf. plus haut, p. 341-343.

à ce moment à la cour de France, et, cumulant les protections et les traitements sans scrupules, se fait charger par la reine Anne, dont il est devenu l'historiographe, d'une mission en Bretagne. Également partagé et éclectique, Perréal paraît s'être attardé aussi à la cour de France à ce moment et avoir négligé quelque peu les affaires de l'archiduchesse. Cependant Marguerite s'impatientait. En février 1512 (nouv. style), elle fait écrire à Perréal pour avoir des nouvelles du travail commencé depuis deux mois à peine. Perréal fait répondre le 28 de ce mois « qu'il envoyra ce jourd'huy son homme à Tours devers *l'ouvrier qui fait les patrons* pour le solliciter à les expédier ».

Le 28 mars nous voyons Jean Lemaire se disculper des calomnies qu'on a fait courir sur son compte ; le 14 mai, rentré en grâce, il écrit à Marguerite pour la remercier, et lui donne des nouvelles précises des travaux de Tours : il a en main tout ce qu'il a pu recouvrer des patrons faits de la main du bonhomme Colombe. Mais l'un des collaborateurs de celui-ci est mort, c'est le peintre *François Colombe*, « *neveu du bon maître* », et non, comme on l'a dit à tort, Michel Colombe lui-même. Cet artiste devait enluminer les maquettes et avait reçu déjà dix florins d'or pour cette besogne qu'il n'avait pas faite. Jean Lemaire s'est apitoyé, dit-il, sur le sort de sa veuve et a renoncé à lui réclamer cet argent. Mais il a chargé son compère Jean Perréal d' « étoffer de peinture » les maquettes aux lieu et place de François Colombe. Cette compassion charitable, à vrai dire, nous étonne un peu. La famille de Colombe n'était pas précisément dans la misère, et il semble y avoir là quelque chose d'un peu suspect dans la conduite de Jean Lemaire et aussi de Perréal, qui prétend faire du zèle en reprenant, pour l'amour de sa protectrice, la besogne dont un autre a déjà été payé.

Quoi qu'il en soit, voici Jean Perréal, après avoir paru comme le directeur de l'œuvre, réduit à une besogne secondaire de collaboration[1]. Jean Lemaire en profite pour plaider chaleureusement la cause de son ami en même temps qu'il insiste pour se faire conserver à lui-même le monopole de la fourniture de l'albâtre ; c'est toujours là sa grande préoccupation. Malgré tout, la lettre de Jean Perréal, datée de Blois, le 20 juillet 1511, ressemble bien à une liquidation et à une rupture : « Je doute, dit-il, que pour le temps vous êtes lasse de Jehan de Paris, tant par paroles rapportées que autrement. » Et il termine « puisque ainsy est que de moi n'avez plus affaire... »

Où en est cependant l'exécution du tombeau ? D'après cette lettre, le

1. Cette besogne était plus importante du reste, et peut-être plus honorable que nous ne l'imaginons : Fouquet n'avait pas fait autre chose pour le projet de sépulture de Louis XI, modelé par Colombe, en 1474, et pourtant sa renommée devait être grande à ce moment ; mais ce n'est tout de même qu'une besogne de métier dont Perréal saisit l'occasion au passage pour se faire bien venir.

modèle va être porté à Marguerite, non pas par les neveux de Colombe, ainsi qu'il était convenu suivant les projets primitifs, mais par un agent de Marguerite, le valet de chambre Pierrechon. Ce modèle devait être encore incomplet, car Michel Colombe continue, d'après Perréal, à travailler aux dix Vertus, « comme il a promis et dont il est payé par les mains de Jehan Lemaire ». Perréal ajoute encore : « J'ai faict l'ordonnance et patron pour faire les dictes Vertus. Il est après. Le bonhomme est vieil et fait à loisir et m'est advis que encore sera bien heureux un meschant ouvrier d'avoir tels patrons ; je ne scay si serez contente de ce que les ay ainsy accoutrées, tant blanchies les imaiges que dorez et fait visaiges... » Nous nous apercevons par ces déclarations d'abord que *Michel Colombe* vit et travaille toujours en *juillet 1512*, ensuite que, s'il est question de parachever les maquettes, il n'est plus aucunement parlé à ce moment de leur exécution. Perréal y renonce sans doute, puisqu'il lance même une pointe contre le *méchant ouvrier* qui sera trop heureux d'avoir de tels patrons, et, ce disant, c'est peut-être bien à son ennemi personnel, *Thibault de Salins*, qu'il fait allusion ; c'est lui dont il prévoit le retour en grâce.

A partir de ce moment, Perréal va se retirer, et Michel Colombe, qui est l'homme de Perréal, disparaîtra avec lui. Le 17 octobre pourtant, Perréal écrira encore une lettre de récriminations comme il sait en écrire, où, tout en continuant à protester de son zèle, il se plaint de ce qu'on ne lui a même pas fait savoir si l'on était content de la sépulture que « Michel Colombe avait faite et que lui avait blanchie ». Il accuse Jean Lemaire de l'avoir supplanté, traitant son ancien ami de beau parleur et d'inventeur de mensonges, disant qu'il l'a menacé de le battre et de le tuer, pour lui avoir rappelé sa misère d'antan et la « pouillerie » dont Marguerite l'a retiré, etc. Mais Marguerite ne fut sans doute pas sensible aux criailleries de son ex-peintre et valet de chambre. Dès le 25 septembre, Étienne Chevillard, le directeur des travaux de Brou, était allé chercher des architectes à Lyon, entre autres ce maître Henriet déjà consulté du temps de Perréal et, sur leur refus, en octobre 1512, Marguerite annonce de Malines la venue d'un maître maçon qui n'est autre que *Louis van Boghem*.

Que subsista-t-il de l'activité du remuant et ambitieux Perréal ? Bien peu de chose sans doute en dehors d'un amas de paperasses et de beaucoup de littérature. Rien n'était encore sorti de terre en 1512 puisqu'il est toujours question de pilotis, et que Louis van Boghem va commencer par proposer de reculer l'église de douze ou quinze pas. Quant à la maquette de Colombe, elle fut bien réellement exécutée, et cela dans les conditions fixées par l'écrit de 1511, sauf que ce fut Perréal qui l'enlumina, au lieu de François Colombe ;

mais on n'alla pas au-delà, et il serait vain, bien entendu, d'espérer retrouver la terre cuite originale.

Saisit-on au moins quelque trace, dans le tombeau élevé par la suite, de ces projets primitifs? Dans quelle mesure servirent-ils aux imagiers de van Boghem? C'est là une question très délicate. On dut, selon nous, les négliger presque complètement. L'architecture de la maquette conçue par Bastien François devait être très différente de celle du monument définitif. Cette maquette, nous l'avons dit, ne paraît pas avoir comporté la double représentation du défunt; mais on devait y voir dix Vertus, dont la proportion était du tiers par rapport au gisant. Or, nous voyons encore aujourd'hui dix figurines, debout autour du monument, qui correspondent bien à ces proportions. On a dit qu'elles représentaient des sibylles, mais on ne leur voit aucun attribut. On pourrait supposer peut-être que l'imagier flamand a repris l'idée de Colombe, mais qu'il a négligé de caractériser suffisamment ses figures de Vertus. Quant au détail de l'exécution, les costumes, exactement contemporains, sont bien traités à peu près dans l'esprit réaliste et précis des Vertus de Nantes ; on croit saisir même, par-ci, par-là, un air de tête, une figure doucement souriante, qui rappelle la manière du maître de Tours ; mais l'allure générale, les plis compliqués et multiples, une afféterie assez mesquine, des poses recherchées prouvent que, si l'imagier a un peu regardé le modèle tourangeau, il l'a singulièrement transposé et traduit avec son tempérament spécial.

Quant à notre Michel Colombe, nous sommes arrivés à l'extrême fin de sa carrière. Il vivait encore, nous l'avons constaté, en juillet 1512, et il est tout à fait inexact de dire que sa mort ait été cause de l'abandon des travaux de Brou[1]. Bien au contraire, c'est la disgrâce de Perréal qui l'a entraîné lui-même et qui a fait négliger les modèles exécutés entièrement de sa main. Peut-on dire, comme on le fait aussi quelquefois, que cette disgrâce fut un coup très sensible pour lui[2] et amena rapidement sa fin? Remarquons d'abord que cet abandon n'avait, en somme, rien d'extraordinaire ni de très déconcertant : il était allé jusqu'au bout de l'ouvrage qui lui avait été commandé et payé, et plusieurs textes nous ont déjà fait voir cette exécution de la maquette d'un tombeau comme une opération presque indépendante de la réalisation définitive. Pareille aventure lui était arrivée à lui-même avec le tombeau de Louis XI.

Enfin, nous ne savons même pas exactement si c'est bien cette année-là qu'il mourut. Nous ne connaissons plus rien sur son compte, il est vrai, dans

1. Dufay, *Brou*, p. 32. — Bossebœuf, *Amboise*, p. 255. — Giraudet, *Artistes tourangeaux*, p. 86.
2. Palustre, *Michel Colombe*, p. 23.

la suite ; mais si un texte nous révélait demain une nouvelle œuvre de l'infatigable imagier, datée de 1513 ou 1514, nous ne pourrions pas y contredire. En 1519 seulement, nous avons une liste des membres de la confrérie de Saint-Gatien, où son nom ne figure plus [1].

C'est par cette dernière incertitude qu'il convient de terminer cette biographie de Michel Colombe, où le tort des historiens a été certainement jusqu'ici d'affirmer comme certaines, des choses possibles mais non démontrées ; nous nous sommes efforcé de rester dans les limites les plus strictes de la certitude historique en n'exagérant ni le rôle ni l'importance de notre artiste : nous avons insisté particulièrement sur certains points qui pouvaient éclairer soit sa méthode de travail, soit son tempérament, soit le caractère même de ses travaux. Nous allons maintenant examiner en détail les quelques œuvres qui subsistent de lui et qui peuvent nous renseigner sur sa valeur comme artiste, et sur son rôle dans l'art de son temps. Nous nous abstiendrons du reste d'ajouter de pures hypothèses à celles, déjà trop nombreuses, qui ont été émises, et nous nous bornerons aux œuvres que les documents analysés ici nous permettent d'attribuer au maître en toute sécurité [2].

1. Cf. abbé Bossebœuf, *Amboise*, p. 257.

2. Parmi les œuvres dont l'attribution à Michel Colombe ne repose sur aucun témoignage certain, les unes sont détruites, comme le *mausolée du chanoine Jean Dupeyrat*, élevé à Saint-Martin de Tours en 1482 (cf. Lambron de Lignim, *Mém. Soc. archéol. Tour.*, IX, 1857, p. 17) ou le *mausolée du duc René d'Alençon*, mort en 1492, qui se trouvait dans le chœur de l'église Notre-Dame d'Alençon (de la Sicotière, *L'Orne archéologique et pittoresque*, 1845, p. 290) et dont Gaignières nous a laissé un dessin assez précis (Pe 1, fol. 14). De celles-ci, il nous est presque impossible de juger, et, en l'absence des monuments, mieux vaut nous abstenir.

D'autres subsistent, mais sont de style tellement différent que l'impossibilité de l'attribution saute aux yeux. Telle est la *Mise au tombeau de Saint-Denis d'Amboise* (Razy, *La Mise au tombeau d'Amboise*. — Rouillet, *M. Colombe*, p. 25). M. de Galembert avait déjà protesté en 1855 contre cette attribution, *Mém. Soc. arch. Tour.*, VII, p. 69). Tel est encore le *bas-relief de Notre-Dame de l'Écrignole*, conservé aujourd'hui à Tours dans la nouvelle église Saint-Martin (cf. *Mém. Soc. archéol. Tour.*, V, p. 115). M. l'abbé Bossebœuf (*Amboise*, 238) donne ce monument comme contemporain de l'arrivée de Michel Colombe à Tours, vers 1470. Cela est absolument impossible, d'après le style de l'œuvre qui indique, au contraire, une date assez avancée dans le XVI^e^ siècle.

On a aussi prononcé le nom de Colombe pour le *tombeau des enfants de Charles VIII*, pour le *tombeau du cardinal d'Amboise à Rouen* (Bossebœuf, *L'Art* (1890), p. 214), pour le *tombeau de François I^er^ de Bourbon, duc de Vendôme*, dont quelques fragments subsistent au Musée de Vendôme (Giraudet, *Artistes tourangeaux*, p. 82) : ce sont là des œuvres sur lesquelles nous reviendrons tout à l'heure, où l'on sent évidemment son influence, mais que rien ne nous autorise à mettre sous son nom.

Enfin on cite couramment, parmi ses œuvres disparues, une *statue de saint Maur*, en terre cuite, qui aurait figuré jadis dans une église de Tours, certains disent même Saint-Martin. Tous les auteurs qui se sont occupés de Michel Colombe ont mentionné cette statue, mais aucun n'a indiqué sur quels documents il s'appuyait. Il s'agit, croyons-nous, d'une simple tradition rapportée par Chalmel dans son *Histoire de Touraine* (IV, p. 25), et relevée, pour la première fois, par Lambron de Lignim (Communication faite à la Soc. archéol. de Touraine, le 30 avril 1845), mais sans que ni l'un ni l'autre indique l'emplacement de la statue ni la matière dans laquelle elle était exécutée.

CHAPITRE X

L'ŒUVRE DE MICHEL COLOMBE

Œuvres conservées de Michel Colombe.
La médaille de Louis XII.
Le saint Georges de Gaillon.
Le tombeau de François II à Nantes. — La composition générale, œuvre de Perréal. — Origine du type choisi. — Part de Michel Colombe. — Les gisants. — Les angelots. — Les pleurants. — Les apôtres. — Les quatres Vertus cardinales. — Le thème iconographique. — Le style des figures. — Le type adopté. — Réalisme adouci. — Détail des figures. — Impression d'ensemble.
Conclusion sur la nature et la valeur de l'art de Michel Colombe.

Il nous reste en somme pour apprécier le talent de Michel Colombe par nous-même trois œuvres certaines :

La médaille de Louis XII (1499-1500) ;
Le tombeau de François II de Bretagne (1502-1507) ;
Le saint Georges de Gaillon (1508-1509),

et leurs dates que nous pouvons heureusement préciser, nous rappellent que ce sont là trois œuvres tardives dans la carrière de l'artiste qui avait environ 70 ans lorsqu'il exécuta la première. Quant au caractère de ses œuvres antérieures, nous n'avons pu que le soupçonner d'après ce que nous avons constaté dans l'ensemble de la production contemporaine. Mais la persistance des principes traditionnels d'une part, et d'autre part la transformation caractéristique du style de l'art français, se renouvelant de lui-même, que nous avons aperçues dans celle-ci, nous expliquent le caractère à la fois traditionnel et nouveau que nous allons rencontrer maintenant dans ces œuvres de la vieillesse de l'artiste.

Quelle part faut-il faire dans ces œuvres à l'italianisme? L'analyse à laquelle nous allons nous livrer nous le dira. Nous sommes, il est vrai, maintenant, ainsi que nous l'avons établi tout à l'heure, en plein mouvement italianisant. Mais il faut bien nous souvenir aussi de ce que nous a montré l'étude de la vie et de la carrière de Michel Colombe. Celui-ci, par son âge,

appartient encore à la génération antérieure ; de plus, malgré sa renommée, il nous est apparu avant tout comme un exécutant, un ouvrier. On pourra lui proposer, ou lui imposer même, un programme, un *pourtraict* comme l'on disait, c'est-à-dire des plans, des dessins, des projets plus ou moins arrêtés ; les préoccupations nouvelles pourront se trahir dans ce programme. Mais c'est dans l'exécution que nous aurons à chercher justement la personnalité de l'artiste, son style propre ; c'est là que nous aurons à voir s'il sacrifie lui aussi aux modes nouvelles, si plutôt il ne garde pas intact son tempérament traditionnel, national et gothique.

I. — LA MÉDAILLE DE LOUIS XII

Pour la médaille offerte à Louis XII lors de son entrée à Tours, en l'an 1500, on a voulu tout récemment[1] attribuer l'honneur d'en avoir fourni le *pourtraict* ou dessin à Perréal comme il avait fourni ceux des médailles de l'entrée à Lyon par exemple ; Michel Colombe n'aurait été payé que pour le *patron*, c'est-à-dire le modèle en relief exécuté par l'orfèvre Chapillon. La distinction d'abord est bien subtile, et rien ne l'autorise dans les textes assez nombreux que nous possédons ; nous ne trouvons de plus dans ces documents aucune allusion à cette intervention de Perréal : il nous paraît donc plus que superflu d'introduire encore ici cet encombrant personnage, d'autant que le style de la médaille et les qualités personnelles qui s'y font jour ne peuvent en aucune façon la rapprocher de celles de Lyon dont Perréal, nous le savons, avait fourni les dessins.

Il est certain cependant que, dicté ou non par Perréal, un programme s'imposa à l'esprit de l'artiste, qui n'était pas dans la pure tradition française[2]. Les premières médailles frappées en France au milieu du XV^e^ siècle en l'honneur de l'expulsion des Anglais nous montrent des figures de roi trônant ou à cheval, à peu près selon le type des anciens sceaux français. La première pièce, qui porte une effigie de profil, celle du cardinal de Bourbon (1486), est postérieure à l'arrivée en France des médailleurs italiens, tels que les *Laurana*, les *Pietro da Milano*, les *Nicolo Spinelli*, etc., et le type en est bien certainement emprunté à leurs productions. Il en est de même dans la médaille de Charles VIII de 1494, il en est de même ici encore.

Mais dans l'exécution de ces différentes pièces et surtout de celle qui nous

1. Cf. Adrien Blanchet, *Communication au Congrès d'histoire de l'art comparée de 1900.*

2. La légende *Ludovic XII francorum Rex, mediolani dux, victor, triumphator, semper augustus*, respire aussi un parfum d'humanisme italien assez prononcé.

intéresse ici, il n'y a plus rien, de l'aveu des spécialistes et même des plus fervents admirateurs de l'Italie, qui sente l'influence italienne. Le fait est bien caractéristique : voici un homme que l'on représente comme tout pénétré par l'esprit italien ; il est chargé d'exécuter une médaille d'après un programme qui est italien, il a à sa disposition des modèles italiens. Or, il va fermer complètement les yeux sur ces modèles et faire œuvre personnelle et française non seulement dans sa façon de traiter l'effigie, mais dans la composition du revers, la forme et la disposition des lettres, la finesse du grènetis, la légèreté des globules qui séparent les mots, maintenant dans tout ceci

Médaille de Louis XII par *Michel Colombe*.
(D'après l'original en or conservé au Cabinet des Médailles.)

les habitudes traditionnelles et reproduisant un peu l'aspect de ces belles médailles françaises du XV^e^ siècle que nous rappelions tout à l'heure et qui sont d'un modelé très simple, d'une finesse admirable et d'un si grand caractère décoratif, où l'on relève enfin une influence de l'art flamand bien plutôt que de l'art italien [1].

Dans cette médaille, l'effigie surtout est un chef-d'œuvre d'un réalisme impitoyable et pénétrant, et paraît d'une laideur fort ressemblante. Elle est exécutée d'un trait décisif et simplifié, qui n'a rien de commun avec la facture par grandes masses, chère aux Italiens et adoptée par certains orfèvres de Lyon sous leur influence. La physionomie y est analysée avec une netteté vigoureuse. Les accessoires sont d'un réalisme minutieux. C'est déjà la finesse précise des grands médailleurs français et il n'est peut-être pas trop hasardé de dire que Colombe se montre ici le véritable ancêtre de notre Guillaume Dupré. Comme sens iconique, comme vigueur de portrait, cela est peut-être même plus pénétrant que les figures de François II et de sa femme au tom-

1. Cf. Dauban, *art. cit.* — De la Tour, *Bull. Soc. des antiq.*, 1898, p. 108-110. — Il faut remarquer, du reste, au point de vue de la technique employée, que toutes ces médailles françaises sont frappées, tandis que les médailles italiennes sont coulées.

beau de Nantes, et plus proche de l'art de Solesmes, ou de l'art naturaliste du XV^e^ siècle. Nous regrettons amèrement devant cette effigie de ne point connaître le portrait de Louis XI exécuté quelques années auparavant.

Enfin, les qualités que l'on remarque ici sont assurément les qualités d'un sculpteur qui a conçu et modelé lui-même son œuvre : elles nous éloignent singulièrement de celle du Charles VIII dessiné par Perréal et exécuté par les orfèvres de Lyon ; beaucoup plus simple de modelé, celui-ci n'a ni ce relief ni cette vigueur d'accent qui nous frappent surtout dans le Louis XII [1].

II. — LE SAINT GEORGES DE GAILLON

Dans l'ordre d'importance, sinon dans l'ordre chronologique, c'est le bas-relief de Gaillon que nous rencontrons maintenant [2].

On y voit, représentée dans un très riche encadrement, une grande composition pittoresque où le chevalier saint Georges délivre la fille du roi de Hongrie du dragon qui la menaçait ; mais c'est dans la sculpture seule de la table de marbre et non dans l'entourage du bas-relief, non dans les pilastres exécutés à Gaillon même, loin de la direction du vieux maître resté à Tours [3], qu'il nous faut rechercher les effets du tempérament de celui-ci ou des modèles dont il a pu s'inspirer.

Y a-t-il là quelque chose d'italien? Certains auteurs semblent incliner à le croire, Guilhermy [4] par exemple, qui, tout en critiquant les effets de perspec-

1. Il existe au Cabinet des Médailles une autre médaille de Louis XII, en argent, offerte au roi par la ville de Paris, où les traits sont beaucoup plus idéalisés et même légèrement déformés. La figure s'y présente de trois quarts et c'est bien là une idée de peintre : c'est une disposition de plus qui paraissait hanter l'esprit de Perréal et que l'on retrouve jusque dans les croquis exécutés en marge des registres des comptes de la ville de Lyon ; c'est aussi le parti adopté dans les figures reproduites dans les petites miniatures du manuscrit de la guerre Gallique. Nous ne saurions prétendre résoudre ici la question de l'attribution de ces petits portraits. Qu'ils soient de Perréal, selon M. de Maulde (*Jean Perréal*, p. 68 et suiv.), ou de Clouet, selon M. Bouchot (*Les Clouet*, p. 14), le rapprochement avec la médaille en question nous prouve bien que celle-ci a dû être conçue par un peintre, tandis que le Louis XII de Tours est éminemment une œuvre de sculpteur. (Cf. de La Tour, *Revue de numismatique*, 1896, p. 460, pl. X. — Paul Vitry, *Bull. Soc. des Antiq.*, 3 avril 1901.)

2. La différence de temps est si minime que nous avons cru pouvoir nous permettre cette interversion grâce à laquelle nous pourrons aborder successivement des œuvres de plus en plus démonstratives et considérables. Pour nous du reste l'esprit qui anime le saint Georges ne diffère nullement de celui dans lequel est conçu le tombeau de Nantes, et s'il fallait les classer selon la persistance plus ou moins grande de l'inspiration traditionnelle nous ne saurions vraiment lequel mettre le premier.

3. Cf. plus haut, chap. VI, p. 197.

4. *Annales archéologiques*, XII, 93. Palustre ne semble même pas se poser la question.

tive cherchés par l'artiste, ajoute que Michel Colombe n'a fait en cela que « se conformer à un système généralement mis en pratique par les sculpteurs de la Renaissance, surtout en Italie » ; il pense évidemment ici aux sculptures-tableaux de Ghiberti. On pourrait lui objecter que les Italiens ne sont pas seuls à avoir fait de la sculpture pittoresque ; nous avons déjà indiqué plus haut comment, au contraire, tout ce qui, dans notre sculpture gothique de la fin du XV^e^ siècle, présente ce caractère, paraissait devoir la qualité de son pittoresque à l'influence des sculptures flamandes très largement répandues à cette époque. Le bas-relief du saint Georges nous a paru lui-même ne pas être indemne de cette influence avec ses gros rochers étagés, ses petits arbres en bouquets, et les reliefs très accusés, très puissants de ses figures ; les bas-reliefs italiens au contraire, ceux de Florence ou ceux apportés en France, pour Antoine Bohier par exemple, ont toujours plus de délicatesse dans leurs perspectives, plus de souplesse, de moelleux et de parti pris conventionnel dans le modelé de leurs figures. On pourrait même soutenir qu'eux seuls tombent sous le coup du reproche formulé par Guilhermy, avec leurs effets de trompe-l'œil qui appartiennent plus à la peinture qu'à la sculpture, tandis que les compositions flamandes ou le saint Georges de Gaillon, avec leur vigueur plus grande et leur absence de supercherie, restent plus conformes aux véritables lois de l'art sculptural.

Le thème paraît aussi emprunté à l'art italien ; il ne serait pourtant pas bien difficile de trouver dans l'art franco-flamand des sculptures, des peintures et des gravures sur bois, où des chevaliers armés de pied en cap transpercent des dragons furieux, devant une petite fille agenouillée dans un coin, avec souvent son père et sa mère qui apparaissent dans le lointain au-dessus des créneaux d'une ville gothique [1].

L'exemple le plus typique et le plus proche de notre relief nous en est fourni par la miniature du *Bréviaire Grimani*, qui représente saint Georges couvert, comme le cavalier de Colombe, d'une armure toute moderne et très exacte, la visière relevée, laissant voir un visage mâle, énergique et très individuel ; près de lui se voient un gros dragon un peu épais et la petite princesse délicate et fine ; celle-ci avec exactement le même geste des mains écartées que nous trouvons dans le retable de Gaillon.

Mais les éléments de la composition du saint Georges de Gaillon et jus-

1. Nous en avons rencontré quelques-uns tout à l'heure à Saumur, à Gaillon même. (Cf. plus haut, chap. VII, p. 254 et 261.) Un bois exposé au Petit Palais en 1900 représentait même juxtaposée une seconde scène du drame, celle où, après le triomphe du chevalier, la jeune princesse emmène en laisse le dragon vaincu vers la ville où ses parents se réjouissent de sa délivrance : ce dernier thème est du reste assez rare.

qu'aux silhouettes des personnages principaux se retrouvent aussi, nous ne pouvons le nier, dans certains bas-reliefs florentins, celui de Donatello[1], par exemple, qui se voit sous le tabernacle du saint Georges à Or San Michele, celui d'Andrea della Robbia à l'église Saint-Georges de Brancoli[2], ou celui de son atelier au Musée du Louvre[3]. Il y a aussi à Gênes, au-dessus de la porte de quelques maisons du XV^e^ siècle, des bas-reliefs représentant la même scène[4], et sur l'un des côtés du bassin de la grande fontaine italienne du château même de Gaillon, on voyait, d'après le dessin de Du Cerceau[5], un saint Georges dont la composition différait assez peu de celle du bas-relief de Colombe.

Il est donc très possible que Michel Colombe ait reçu en même temps que la table de marbre quelque indication, quelque dessin ou quelque gravure, des mains de Jérôme Pacherot, commissionnaire du cardinal et directeur de la décoration de Gaillon. Tout en se souvenant des compositions flamandes analogues, il peut en avoir gardé la donnée générale, notamment dans la silhouette de la figure principale[6] : il n'est pas impossible qu'il y ait eu là encore une sorte de programme imposé à l'artiste, et ce programme était « à la mode d'Italie ». Mais, une fois ceci admis, il faut reconnaître que l'œuvre dans son esprit et dans sa facture ne ressemble en rien au bas-relief de Donatello ou à ceux des Robbia[7].

L'artiste a donné d'abord au dragon, généralement assez banal chez les Italiens, une importance et comme une physionomie toute spéciale. Il en a fait une espèce de tarasque énorme, puissamment modelée, mais d'un fantastique modéré, assez proche, dirait-on, de la réalité, et assez peu terrible : il ressemble, à n'en pas douter, au gros dragon bon enfant qui dort tranquillement au pied de la sainte Marguerite dans le retable bourguignon de Saint-Sauveur d'Aix[8].

Dans son œuvre, de plus, les costumes et les traits des deux person-

1. M. Reymond, *Sculpture florentine*, II, 87.
2. *Ibid.*, III, 250.
3. *Cat. sc. moderne*, n° 442.
4. Ceux-ci nous ont paru, du reste, comme beaucoup d'autres productions du nord de l'Italie, très fortement teintés d'art flamand. Cf. plus haut, p. 239.
5. Cf. plus haut, p. 147, fig.
6. Benjamin Fillon avait remarqué que la composition du bas-relief présentait beaucoup d'analogie avec une vignette signée *F. V.*, placée sur le titre des *Métamorphoses d'Ovide*, commentées par Raphaël Regius. (Venise, 1509, fol.) Cf. Fillon, *Lettres à Montaiglon*, p. 18.
7. Remarquons déjà, au seul point de vue de la composition, que chez les Italiens la jeune fille est généralement debout derrière le cavalier : Colombe l'a représentée devant lui et à genoux comme dans les compositions flamandes.
8. Cf. plus haut, chap. II et III.

Musée du Louvre. — BAS-RELIEF DU SAINT GEORGES provenant de la chapelle du chateau de caillon (Marbre)

par Michel Colombe

nages s'éloignent singulièrement de ceux des Italiens : bien qu'il soit antérieur de près de cent ans, le bas-relief de Donatello, suivi et presque calqué par ses successeurs, est, sous ce rapport, infiniment plus classique : la princesse est vêtue d'une tunique collante, formant blouse ; elle a les pieds nus et son profil impersonnel rappelle celui de quelque muse antique. Celle de Colombe au contraire a la robe à longues manches, le corsage échancré rappelant le surcot de pelleterie des dames de la cour d'Anne de Bretagne. Une petite coiffe perlée couvre sa jolie tête fine et ronde : elle est toute

Florence. Or San Michele. — Bas-relief du saint Georges par *Donatello*. (Marbre.)

proche des Vertus de Nantes auxquelles nous allons arriver tout à l'heure.

Quant au cavalier italien, son armure plus qu'à demi antique, son casque de fantaisie n'ont rien de commun avec l'armure si réelle, la salade et la cotte de mailles, les cuissards et les solerets élargis du saint Georges français, dont la figure même pourrait presque, comme dans le *Bréviaire Grimani*, passer pour un portrait. Le cheval de Donatello avec le galbe de son encolure et le dessin nerveux de son arrière-train a pris quelque chose lui aussi des modèles antiques ; celui de Colombe est un gros cheval de bataille français qui galope lourdement et dont l'anatomie ainsi que tout le harnachement à la moderne sont scrupuleusement indiqués d'après la réalité même.

Enfin, quelle que soit la ressemblance de silhouette des deux héros qui marchent tous deux vers la gauche, penchés sur le col de leur monture qui se cabre, avec la lance en avant et la même écharpe flottante par derrière, leur allure, de même que celle de tout l'ensemble de la composition, est complètement différente. Le héros italien fond avec furia sur son adversaire. N'ayant pas d'étriers, son pied se raidit et se renverse ; tout son corps est tendu par l'effort. Le bon chevalier français, au contraire, arrive sûr de

sa force, calme et presque tranquille dans son épaisse armure[1]. Autant l'œuvre de Donatello est fougueuse, brillante, enlevée, d'une habileté supérieure, autant celle-ci est sage, pondérée, forte et naïve, d'une conscience admirable.

S'il a eu un modèle, l'artiste français ne s'est donc pas borné à le copier servilement, il l'a transposé selon son génie propre, il l'a revu à travers la nature, ce que ne faisaient certainement pas les praticiens médiocres et superficiels que nous envoyait l'Italie.

Il y a mis surtout tout son tempérament épris de mesure et d'harmonie. Il n'y a presque pas de violence, en effet, dans cette scène terrible; le geste même de la petite princesse est plutôt un geste de douce surprise qu'un geste d'effroi ou d'admiration.

On trouve enfin ici tout l'amour de notre artiste pour le détail précis, servi par la remarquable habileté d'un ciseau qui sait fouiller le marbre et le caresser amoureusement : à ce seul point de vue, le saint Georges du Louvre serait un chef-d'œuvre. Est-ce bien le vieux Michel Colombe qui l'a exécuté tout entier et fini avec amour? Son neveu et son praticien Regnault ne l'a-t-il pas aidé dans cette besogne? Peu importe, car celui-ci avait été certainement formé par le maître lui-même : il avait appris son métier à la forte et naïve école des vieux imagiers gothiques et non à celle des virtuoses appelés d'Italie.

III. — LE TOMBEAU DE NANTES

Nous arrivons enfin à l'œuvre capitale dont nous avons tout à l'heure raconté l'histoire et qui va nous permettre maintenant de pénétrer, plus encore que celles que nous venons d'analyser, le tempérament véritable et la manière propre de notre artiste.

Le tombeau du duc François II de Bretagne se compose essentiellement, ainsi que nous pouvons nous en rendre compte par l'original conservé à la cathédrale de Nantes ou par le moulage du Musée du Trocadéro, d'un grand massif rectangulaire élevé au-dessus d'une marche, et sur lequel reposent les deux statues gisantes du duc et de la duchesse; à leurs pieds, un lion et une

1. La figure du cavalier est un peu frêle pour son gros cheval. C'est ce qui faisait dire à un voyageur du XVIII[e] siècle dont les notes manuscrites sont conservées à la bibliothèque de Rouen et ont été publiées en partie par l'abbé Blanquart dans un article déjà cité (cf. plus haut, p. 210) : « Son palefroy ferait un fort cheval de coche et le saint paraît un enfant de 15 ans. » Mais ne sentons-nous pas ici la même impression de force tranquille qui se dégage, avec un contraste analogue mais sûrement voulu, dans la Jeanne Darc de M. Frémiet, la robuste petite paysanne française, à cheval toute droite sur son gros percheron?

levrette avec des écussons armoriés; à leur tête, trois anges soutenant des coussins. Tout autour du soubassement, une série de niches en plein cintre, séparées par des pilastres et complètement décorées à l'italienne, renferment sur les deux grandes faces les douze statues des apôtres, sur les deux petites, d'un côté, saint François et sainte Marguerite, patrons des défunts, de l'autre saint Louis et saint Charlemagne, patrons de la France. Au-dessous, un registre inférieur, également décoré à l'italienne, comprend une série de niches circulaires à fond de coquille, séparées par des candélabres, et où sont assises

Nantes. Cathédrale. — Tombeau de François II de Bretagne. (Marbre.)

ou accroupies seize petites figurines encapuchonnées : ce sont les *pleurants* dont le cortège se déroulait jadis comme un accompagnement obligé autour des tombeaux du XV^e^ siècle. Enfin, aux quatre angles, quatre statues de femmes debout, de grandeur naturelle, représentent les quatre *Vertus cardinales*, *Justice*, *Force*, *Tempérance et Prudence*[1].

Ce plan général, nous avons déjà indiqué que Michel Colombe n'en était probablement pas responsable, et que l'idée en était due, à n'en pas douter, à Jean Perréal.

Perréal, dont l'esprit très fertile était sans doute assez porté aux innovations

1. Compris le soubassement, le monument mesure 3^m^ 90 de long, 2^m^ 33 de large et 1^m^ 27 de haut.

pittoresques, dut mettre beaucoup de son invention personnelle dans l'ordonnance de ce monument : l'élévation du soubassement, la division et la proportion des deux registres, l'arrangement des niches circulaires, surtout la disposition des quatre Vertus aux quatre angles du monument sont autant d'idées neuves et ingénieuses. Mais elles sont pour la plupart, il faut le reconnaître, médiocrement architecturales. Lorsque, plus tard, l'auteur du plan général du tombeau de Henri II, que ce soit Primatice ou Du Cerceau, reprendra ce thème des quatre allégories des Vertus cardinales que nous trouvons appliqué ici pour la première fois en France, les quatre figures qu'il campera aux angles de son monument seront autrement encadrées et soutenues par l'architecture. De même, lorsque l'auteur du tombeau de Philippe Pot avait fait reposer sur les épaules de ses huit pleureurs, cariatides vivantes, la dalle funéraire dont il avait entièrement évidé le dessous, il avait obéi, tout en faisant preuve d'une originalité singulière, à une inspiration autrement plastique et monumentale. Ici, les Vertus, le dos simplement appuyé à l'angle de la dalle, ne tiennent que par un lien tout à fait mince à l'architecture générale, et ce n'est pas sans raison qu'on a reproché au monument un peu de décousu dans la composition [1]. Il convient, suivant nous, d'attribuer ce léger défaut dans la structure générale, séduisante et pittoresque d'ailleurs, non pas, comme on l'a dit [2], à la collaboration de plusieurs artistes, mais au tempérament de celui qui dirigeait l'œuvre et à qui l'on reprochait déjà de son vivant, il le dit lui-même dans une de ses lettres, de « n'être que peintre ».

Mais où le peintre reprend ses avantages, c'est dans l'harmonieuse coloration de l'œuvre dont le mérite doit certainement être attribué à son tempérament personnel ; on a peine sur une photographie, et on ne peut nullement, sur un moulage, se rendre compte de ce mérite spécial qui tient à la richesse des matières employées et à leur heureuse combinaison. On ne voit au Trocadéro, par exemple, qu'une masse grise et sans accent, tandis qu'à Nantes, non seulement une belle patine chaude et dorée nous séduit dans les marbres principaux, mais nous sommes frappés surtout par le parti pris qui encadre et souligne pour ainsi dire la structure générale, de ces trois lignes sombres : la grande dalle de marbre noir, la moulure qui sépare les deux registres, et la moulure inférieure, ces deux dernières taillées dans une sorte de marbre vert foncé. De plus, dans les deux registres, des combinaisons de marbres de couleur viennent égayer et mouvementer la composition. Dans celui du haut, les statuettes blanches s'enlèvent sur un fond rougeâtre, obtenu non

1. Cf. Palustre, *Ren. en France*, III, 80-81.
2. Cf. Rouillet, *Michel Colombe*, p. 37.

par des revêtements de terre cuite, comme on l'a écrit par erreur, mais par des applications de marbres rouges décorés de rinceaux, de caissons et de médaillons. Dans le registre inférieur, les pleurants, taillés dans un marbre ou porphyre vert foncé, s'enlèvent sur le fond blanc de leurs niches, rehaussés et égayés seulement par quelques parties qui sont traitées en marbre blanc, comme les pieds, les mains et les livres de prières. Ils nous apparaissent de cette façon infiniment plus robustes, plus puissants, mieux à leur place que dans le moulage dont les tons clairs les font paraître un peu grêles et mesquins.

Quant aux statues elles-mêmes, elles n'ont jamais dû recevoir de polychromie. Perréal ne nous en parle pas et il n'est question dans son mémoire que de quelques dorures appliquées par lui, et du reste disparues aujourd'hui. De plus, lorsqu'il entreprend lui-même de peindre la maquette du tombeau de Philibert le Beau, au défaut de François Colombe, il annonce simplement, remarquons-le, qu'il va *blanchir* ces figurines de terre cuite, sans doute pour leur donner l'aspect des marbres définitifs.

Ici et là, cependant, éclatent certains rehauts de polychromie naturelle : ce sont de petites mouchetures noires obtenues par incrustation et destinées à représenter les queues de l'hermine, soit dans le manteau du duc et de la duchesse, soit dans le surcot de la *Justice* ; c'est même là un procédé familier à Michel Colombe et à ses élèves, hérité de certains imagiers ou tombiers gothiques des XIV^e^ et XV^e^ siècles[1] ; nous le retrouverons plusieurs fois encore appliqué dans d'autres œuvres du même atelier. Les pièces héraldiques du blason, soit dans les écus, soit au collier de la levrette de la duchesse, s'enlèvent également en noir sur blanc. Enfin, sur la marche qui supporte le tombeau, des ornements en mosaïque blanche et noire représentent, dans les enlacements indéfinis d'une cordelière, des hermines couronnées alternant avec le chiffre du duc.

Où Perréal avait-il donc puisé les différents éléments qu'il fit entrer dans la composition de ce monument? C'est là une question assez complexe : Perréal est le type de l'artiste de transition et son œuvre est essentiellement composite.

D'une part, nous savons qu'avant de travailler pour la reine Anne, Perréal avait, comme on dit, *appartenu* au duc de Bourbon. Il avait travaillé sans doute à Moulins et avait sûrement connu les tombeaux de Souvigny ; il pouvait aussi avoir vu ceux de Dijon. La reine, pour laquelle il

1. Il avait été employé notamment par Jean de Cambrai dans sa statue du duc de Berry à Bourges.

travaillait en ce moment, avait également séjourné à Moulins : peu favorable aux nouveautés elle devait désirer pour sa famille un tombeau de type traditionnel. Perréal resta donc en principe fidèle à la vieille donnée française, celle des gisants, couchés côte à côte, les mains jointes, revêtus de leur costume d'apparat avec des animaux héraldiques pour soutenir leurs pieds, et des angelots pour couronner leurs têtes. Il garda aussi le cortège des pleurants comme à Dijon, comme à Bourges, comme à Souvigny, comme à Malicorne.

Mais nous savons, d'autre part, que notre Perréal avait fait à la suite de Louis XII le voyage d'Italie ; il avait assisté à la conquête du Milanais et avait certainement rapporté des documents : c'est lui qui s'en vante lorsque Marguerite d'Autriche l'engage à faire la sépulture de son époux : « *J'ay reviré*, dit-il[1], *mes pourtraictures au moins des choses anticques que j'ay vu ès parties d'Italie, pour faire* DE TOUTES BELLES FLEURS UN TROSSÉ BOUQUET..... » Il est vrai qu'à ce moment il vient de faire un second séjour, et beaucoup plus long, par-delà les monts, mais dès 1501-1502 il y avait passé une première fois et devait en avoir rapporté quelques souvenirs.

Ainsi, séduit par cette idée qu'aient appliquée presque en même temps les ouvriers italiens qui travaillaient pour Louis XII, les Michele d'Aria et les Girolamo Viscardo, auteurs du tombeau des Célestins de Paris, il disposa autour du tombeau la série des *douze apôtres*, ce que n'avait encore jamais fait aucun artiste français et ce qui allait devenir au moins pour un temps une sorte de thème classique[2]. Quant à son idée des Vertus, elle paraît bien aussi avoir été empruntée à l'Italie où ce genre de figures était employé très fréquemment, et depuis longtemps, dans la décoration des monuments funéraires ; nous y reviendrons tout à l'heure en étudiant ces Vertus dans le détail et en recherchant dans quelle mesure Michel Colombe y adopta ou y transforma les types italiens. Enfin, suivant la tendance générale du moment telle que nous l'avons exposée plus haut, Perréal voulut que toute la décoration du monument fût à la mode nouvelle. Or, il avait justement sous la main des ouvriers italiens, peut-être ce Jérôme de Fiesole qui avait surveillé l'apport des marbres de Gênes et qui, à un moment donné, avait dû exécuter toute la sépulture ; il sut les employer selon leurs capacités réelles : c'est eux qui furent chargés de sculpter tous ces pilastres à arabesques, ces moulures à l'antique, ces frises et ces entablements où l'on trouve d'excellents morceaux d'une délicatesse charmante, mais sur lesquels nous n'avons pas à revenir ici[3], puisqu'ils furent exécutés par des ouvriers spéciaux, sur l'indication de Perréal et tout à fait en dehors de notre Michel Colombe.

1. Lettre du 15 novembre 1509. *Dufaÿ*, p. 122.
2. Cf. plus haut, chap. VI, p. 144.
3. Cf. plus haut, chap. VI, p. 193-194.

Jusqu'ici nous avons parlé assez peu de cet artiste que l'on considère pourtant d'ordinaire comme l'auteur principal du tombeau. C'est qu'en effet Perréal est, pour nous, seul responsable du programme qui, cette fois encore, fut imposé à l'atelier des sculpteurs et suivant lequel celui-ci exécuta les différents morceaux que nous allons analyser successivement.

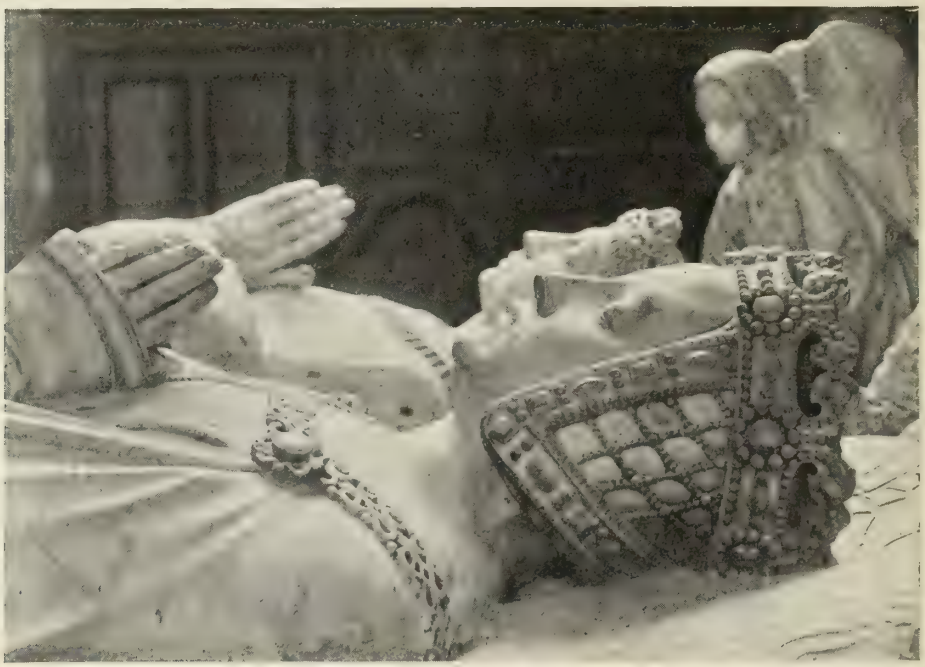
Le chef de cet atelier, Michel Colombe, n'était pas allé en Italie comme Perréal, remarquons-le bien ; de plus il appartenait à une génération qui s'était formée et développée sous Louis XI et sous Charles VIII, dans un milieu tout gothique où parvenaient à peine quelques menus et peu efficaces messagers de l'art italien. Lorsqu'on lui commanda des morceaux de type traditionnel, il les exécuta loyalement, en y apportant toutes les qualités que son éducation gothique lui avait inculquées et toutes celles que le génie de son temps et le sien propre avaient pu y ajouter dans le sens de la modération et de la douceur. Lorsqu'on lui imposa au contraire une donnée que les imagiers gothiques ses maîtres avaient ignorée, il l'accepta en bon ouvrier qu'il était ; mais il fit ce que nous lui avons vu faire pour le saint Georges et pour la médaille de Louis XII : il transforma cette donnée étrangère en lui appliquant son propre tempérament ; il lui imposa à son tour son esprit gothique et parvint à réaliser, sur un thème étranger qu'il n'avait pas choisi, une création vraiment nationale et personnelle.

Les gisants.

Les deux figures essentielles de la sépulture, le duc et la duchesse, représentés dans l'attitude traditionnelle des gisants du moyen âge, couchés et les mains jointes, dérivent naturellement de cette lignée de sculptures funéraires que nous avons vues se prolonger à travers tout le XV^e^ siècle, tantôt parées des amples et luxueuses draperies bourguignonnes, tantôt plus simples et un peu plus sèches, à Bueil, par exemple. Ici, nous restons dans une juste mesure. Les grands manteaux d'apparat sont encore très largement étoffés ; ils n'ont cependant ni ces plis profondément creusés, ni ces chutes tumultueuses et un peu arbitraires sur les pieds que l'on trouve à Souvigny, par exemple, dans les figures de Jacques Morel. Le costume, moins largement traité, est d'une précision et d'une exactitude scrupuleuses, témoin les incrustations de marbre noir figurant les queues de l'hermine sur la pèlerine du duc et sur les revers de son manteau, ainsi que sur le surcot de la duchesse, témoin les mitaines que porte la duchesse et qui sont fermées par une rangée de petits boutons, tous détaillés avec une précision minutieuse. Il en est de même pour les orfèvreries des couronnes, pour la coiffe garnie de perles de

la duchesse, etc. On retrouve même, sur le sommet de la tête du duc, à l'intérieur de sa couronne, ses cheveux finement indiqués, partagés par une raie médiane absolument comme dans le Charles V du Flamand Beauneveu.

Les deux têtes reposent sur des coussins d'étoffe à grands ramages reproduisant sans doute, comme à Solesmes, ces riches étoffes, ces draps de soie brochés d'or que l'on fabriquait à Tours depuis Louis XI.



Tombeau de François II de Bretagne. — Détail des gisants. (Marbre.)

Quant aux physionomies même de ces gisants, elles n'ont pas cet accent énergique et cette brutalité que l'on rencontre dans les impitoyables portraits bourguignons. « Les visages des morts, écrivait Courajod, à propos de ces statues, sont doux, enveloppés et légèrement tristes, il y a une nuance de sentiment moral qui n'est pas l'idéalisation de la forme, mais qui en tempère la reproduction par trop crue. » D'autres ont interprété diversement ce calme et cette douceur. On a dit à propos du duc[1] « qu'il paraissait médiocrement tourmenté des fièvres de l'intelligence » et de la duchesse[2] « que sa sérénité faisait penser à l'éternité du bonheur dans une autre vie ». Ces deux inter-

1. Paul Mantz, *Michel Colombe.*
2. Rouillet, *Michel Colombe et son œuvre,* p. 38.

prétations sont aussi vaines l'une que l'autre. S'il y a, dans ces portraits, comme une détente du naturalisme d'antan et un léger affadissement, il faut en accuser peut-être la date assez éloignée de la mort des personnages (le duc était mort depuis plus de quinze ans) et l'absence possible de documents iconographiques. Mais il faut songer surtout au tempérament propre de l'artiste, à son goût conforme à celui de son temps, qui le faisait se plaire à une certaine idéalisation, à un certain réalisme attendri.

Ainsi que nous avons déjà eu l'occasion de le faire remarquer, les figures masculines perdent à cette transformation, dont bénéficient, au contraire, les figures de femme. Ici, tandis que le visage du duc, d'une calme et tranquille noblesse, paraît assez froid, et fait un peu regretter l'accent pénétrant et énergique des effigies funéraires d'autrefois, celui de la duchesse est d'une pureté mêlée de grâce souriante, qui séduit au premier abord [1].

Aux pieds des gisants, les deux animaux héraldiques sont aussi d'une qualité superbe d'exécution, mais d'un naturalisme relatif : le lion, avec son mufle dressé, a cependant tout à fait grand air, et la levrette est d'une finesse élégante et fière.

Les angelots.

Mais la création la plus originale et la plus exquise de cette partie du monument, c'est celle des angelots. Ils sont trois, et l'on a prétendu que ce nombre avait été choisi pour représenter la Trinité, ou les trois Vertus théologales : ce sont là de pures imaginations ; il n'y a d'intentions symboliques ni chez Perréal, ni chez Colombe ; s'ils ont mis des anges à cette place, c'est pour suivre l'habitude de leurs prédécesseurs, les tombiers du moyen âge, ceux de Dijon et ceux de Bueil. Les seules libertés qu'ils se soient permises, les seules inventions plastiques très heureuses et très originales qui leur appartiennent, c'est d'avoir fait soutenir aux angelots, au lieu de quelque heaume ou de quelque écu, les coussins même sur lesquels repose la tête des défunts ; c'est, de plus, au lieu d'encombrer la composition en attribuant deux angelots à chaque personnage, comme au tombeau de Jean sans Peur, par exemple, d'avoir placé, au milieu, un seul angelot qui, les deux bras étendus, tient un coin de chaque coussin. On peut se demander si l'honneur de cette trouvaille, qui, tout en simplifiant le groupe, permet aussi de

1. Leurs yeux sont fermés, et l'on a insisté sur ce point pour les rapprocher des gisants italiens, qui sont toujours représentés de cette façon. Nous connaissons cependant, dès le XIV^e^ et le XV^e^ siècle, bien des gisants français — ce n'est pas la majorité, il est vrai — qui, comme le Chanac du Louvre, ont les yeux fermés et n'ont pas, pour cela, besoin d'être rattachés à quelque tradition italienne.

varier les attitudes, revient au peintre qui a conçu ou au sculpteur qui a exécuté. Ce qui, en tous cas, appartient bien certainement à ce dernier, c'est le caractère même qu'ont pris, sous sa main, ces figures angéliques, c'est la souplesse de leur attitude, la simplicité de leur ajustement, et la suavité de leur physionomie.

Les angelots gothiques du commencement du xv^e^ siècle, ceux du Puits de Moïse, par exemple, présentaient des poses et des expressions variées et vraies, un peu forcées quelquefois. Ils étaient accablés, tantôt sous une complication infinie d'étoffes aux plis cassés et raides, tantôt sous d'amples et écrasantes dalmatiques. Souvent, chez les imagiers de second ordre, les figures d'angelots funéraires tournaient à la formule. Ici, au contraire, le sculpteur a vraiment renouvelé le type qu'il adoptait. Il a bien gardé le costume réel et traditionnel : avec de légères variantes, c'est la petite tunique serrée à la taille, formant au cou un mince collet rabattu et fermé par un bouton, telle que nous l'avons vue chez l'angelot du Lude et chez ceux de Solesmes, telle que nous la retrouverons dans mainte figure de l'école; mais l'artiste a su donner à ce costume très simple une souplesse, une vérité et une ampleur sans exagération, où éclatent à la fois l'habileté et la modération de son ciseau. Les gestes n'ont ni vulgarité, ni maniérisme. L'angelot du milieu, avec ses deux bras étendus, est admirable pour la simplicité et le naturel de sa pose. Quant aux visages, le maître leur a communiqué une expression douce, calme et reposée, jointe à cette nuance de tristesse sereine que nous avons notée déjà dans les figures des gisants : l'angelot qui se trouve à la droite de la tête du duc est peut-être celui qui a l'expression la plus délicate. Avec ses cheveux partagés sur le milieu du front, il possède une sorte de suavité féminine que nous retrouverons dans les vierges de l'école; il a plus de gravité aussi que les deux autres, dont le sourire ingénu et les joues pleines ont quelque chose de plus enfantin.

On serait tenté, au premier abord, de chercher des analogues à ces angelots de Michel Colombe dans certains anges porte-lumières de *Luca della Robbia* [1], ou bien dans celui de l'*Arca de San-Domenico à Bologne*, attribué au sculpteur *Niccolo dell'Arca* [2]. Les ressemblances sont assez lointaines cependant. Luca, si chrétien qu'il puisse être, n'en a pas moins subi quelque peu l'influence du milieu de Renaissance classique et d'humanisme où il vit. Il lui est arrivé de modeler des angelots nus [3], il a donné à d'autres des drape-

1. Sacristie de Sainte-Marie-des-Fleurs, M. Reymond, *Les Della Robbia*, p. 41, fig.
2. Cf. M. Reymond, *Sculpt. florentine*, III, p. 219.
3. Armoiries de *l'art de la Soie* à Or San Michele, M. Reymond, *ouv. cit.*, p. 200.

ries à l'antique, collantes et conventionnelles, et il s'en souvient ici même. Autour de lui, dès le milieu du xv^e^ siècle, les anges, même funéraires, de Rossellino ou de Benedetto da Majano, deviennent de purs Éros païens qui posent et gesticulent. Celui de Bologne est une exception ; encore est-il vêtu d'une longue robe largement décolletée, qui n'a que bien peu de rapport avec les petites robes d'enfants de chœur, fermées et montantes, des angelots de Nantes.

Ceux-ci sont de purs produits de l'art chrétien sans aucun mélange de paganisme [1], et si à première vue ils rappellent légèrement le chef-d'œuvre de

Tombeau de François II de Bretagne. — Les angelots. (Marbre.)

Bologne, c'est une simple rencontre ; il suffit, pour saisir leur véritable parenté, de regarder nos angelots gothiques, ceux des tombeaux de Dijon ou de Bueil, celui du Lude, ou même ceux de Memling, de Quentin Metsys et de Gérard David [2]. Ce sont même, avec les anges qui dans le triptyque de Moulins entourent la Vierge glorieuse [3], les spécimens les plus caractéristiques peut-être de cet art spécial que nous avons vu se former pendant toute la fin du

1. Si nos angelots ont les pieds nus, c'est qu'il était de règle de représenter ainsi les anges comme les apôtres dans l'iconographie chrétienne.

2. Celui, par exemple, qui, vêtu d'une grande chape brochée, assiste au *Baptême du Christ* du Musée de Bruges.

3. Ce rapprochement n'est du reste nullement une raison d'attribuer ce triptyque à *Perréal*, comme a voulu le faire M. de Maulde. Est-il de lui ? c'est possible ; mais jusqu'à ce qu'un document irréfutable nous permette de rapprocher son nom de cette œuvre, ou jusqu'à ce qu'un tableau authentique de Perréal nous apprenne comment peignait cet artiste, nous croyons qu'il convient de laisser anonyme le chef-d'œuvre de Moulins. — Cf. plus haut, p. 306, fig.

XV^e^ siècle, et qui se compose par moitié d'un adoucissement du style franco-flamand du XIV^e^ et du XV^e^ siècle et de la réapparition logique d'éléments très profondément nationaux, qui ramènent doucement l'art français vers le caractère qui avait jadis été le sien à la plus belle époque de son histoire.

Courajod indiquait très justement en effet que l'on sentait dans ces figures d'anges de Michel Colombe comme un retour vers le sentiment de l'art du XIII^e^ siècle français. La noblesse, légèrement idéalisée de leurs traits, les gestes attentifs et modérés avec lesquels ils soulèvent ces coussins mortuaires, en fixant sur les défunts des regards attendris, nous rappellent, un peu et de très loin, les précautions infinies avec lesquelles les anges du portail de la Vierge de Notre-Dame de Paris déposent la mère du Christ dans son tombeau. C'est un art d'une noblesse moins grandiose évidemment, un art qui recherche davantage le gracieux et le joli ; mais il possède une harmonie, une pureté et une puissance d'expression presque égale.

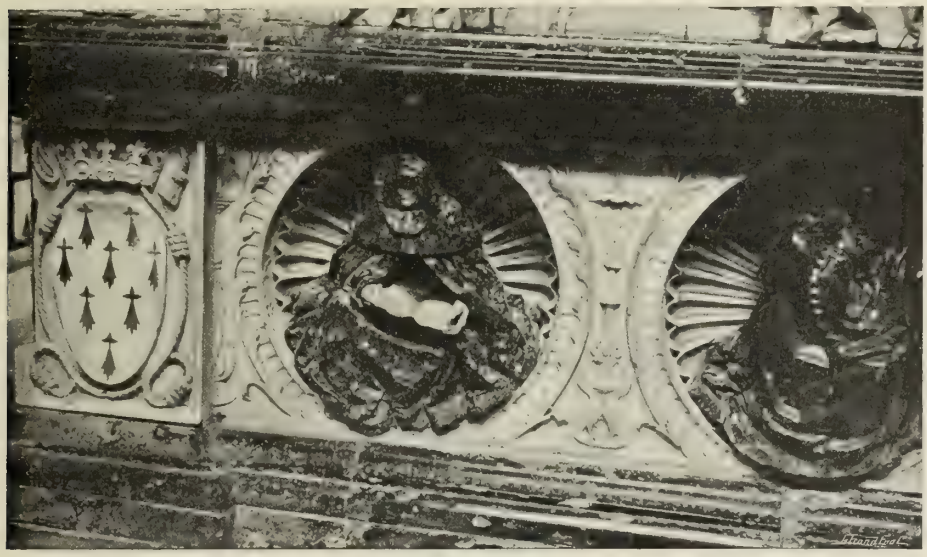
Les pleurants.

Il y a peu de chose à dire des pleurants, que certains s'obstinent encore ici, nous ne savons pourquoi, à appeler des moines[1] ; leur présence dans les niches rondes du registre inférieur est simplement l'une des manifestations du caractère traditionnel de la sépulture ; mais ce n'est pas une preuve de l'influence et de l'imitation directes des tombeaux de Dijon. Il y a, dans le cours du XV^e^ siècle, bien d'autres tombeaux à pleurants, qui ont pu être comme les anneaux de la chaîne traditionnelle. Il faut penser à ceux de Bourges et de Souvigny, à celui, un peu plus tardif, de Malicorne[2]. Nous en connaissons encore un autre au *Coudray-Montbault* (Maine-et-Loire) qui, bien que datant du plein XVI^e^ siècle, présente cependant quatre pleurants encapuchonnés accroupis dans des niches[3]. Remarquons de plus que cette idée vient très probablement de Perréal et ne saurait rien prouver en ce qui concerne les rapports de Michel Colombe avec les maîtres de Dijon.

Quant à l'exécution de ces figurines elle est assez large et leur aspect est assez robuste, grâce surtout à la matière dont la couleur sombre donne à leur silhouette plus de fermeté et d'accent. Les personnages portent le costume de deuil habituel : la grande cape à capuchon rabattu. Quelques-uns tiennent

1. Lami, *Dictionn. des sculpteurs*, p. 136.
2. Cf. plus haut, chap. IV, p. 101-103.
3. A l'église de *Saint-Janvrin*, dans le Berry, nous avons noté aussi, dans un enfeu, un bas-relief très grossier et très tardif qui représente encore six personnages encapuchonnés dans des niches et qui doit se rapporter au même type.

des livres et des patenôtres; certains prient ou lisent, d'autres semblent tourner leurs regards en haut vers le lit funèbre. En général, ils sont un peu plus mouvementés que ceux de la belle époque gothique, on sent que l'artiste a été obligé de contourner leurs attitudes pour les faire entrer dans ces niches de forme insolite : il leur manque aussi quelque peu de cette belle



Tombeau de François II de Bretagne. — Les pleurants.

ampleur, de cette assiette puissante, qui donnait tant de saveur aux pleurants de Dijon.

Les Apôtres.

Quant aux douze figures d'apôtres et aux quatre figures de saints, elles sont peut-être de style un peu plus avancé que celles que nous avons pu étudier jusqu'ici. Nous ne croyons pas néanmoins qu'il faille les retirer à l'atelier de Colombe, pour les donner à celui de Jérôme de Fiesole. Nous en avons comme une preuve accessoire dans la façon presque maladroite dont elles s'ajustent dans leurs niches, certaines entamant de la tête les moulures supérieures. Les statuettes et les niches paraissent bien avoir été exécutées à part les unes des autres.

Par certains caractères, leur aspect de statues appliques, par exemple, ou l'élancement de leurs proportions, ces apôtres nous font songer aux figures que disposera Regnault un peu plus tard sur le monument des Poncher et que nous étudierons tout à l'heure. Mais ce sont bien encore, malgré tout, des

œuvres françaises. Presque tous ont ce manteau ramené par-devant, si fréquent à cette époque, et formant des plis souples, laineux, sans exagérations, sans cassures arbitraires comme sans procédés conventionnels destinés à faire sentir le nu sous le vêtement. Les gestes, quoiqu'ils tendent à s'accentuer, sont encore assez mesurés ; quelques têtes sont banales et quelques-unes se contournent légèrement, mais les expressions généralement calmes n'ont pas ces emportements et cette énergie factice des apôtres italiens des tombeaux des ducs d'Orléans ou de Louis XII. On y sent des habitudes d'école et un style traditionnel encore, mais aussi une légère teinture d'esprit étranger. On soupçonne ici l'intervention de quelque collaborateur ou de quelque élève du maître qui aurait pu connaître certains modèles italiens, et n'aurait pas su s'en détacher suffisamment.

Tombeau de François II de Bretagne. — Un apôtre.

Parmi les statuettes de saints : la petite *sainte Marguerite* est une figure gracieuse et habile qui est bien dans la tradition française comme iconographie et comme style ; elle se rattache par exemple au type de la sainte Marguerite du retable de Saint-Sauveur à Aix. Mais, tout en participant des qualités que nous avons définies à propos des angelots et que nous retrouverons dans les Vertus, elle est d'une grâce un peu moutonnière et fade. Le *saint François* est également insignifiant. Quant au *saint Louis*, il ne paraît pas que l'artiste se soit préoccupé, ainsi qu'on le faisait généralement, de le représenter à la ressemblance du roi régnant ; c'est une bonne figure mais sans grand accent et manquant un peu d'énergie. Il faut remarquer enfin la forme de la cuirasse que le sculpteur a donné au *saint Charlemagne* ; elle est très fantaisiste et assez semblable à celle des soldats de Solesmes, à celle qu'avait dû modeler Colombe pour le Turnus de 1500 ou à celle de la Force sur laquelle nous reviendrons tout à l'heure.

Les Vertus.

Les quatre figures des *Vertus* sont certainement les morceaux les plus originaux de cet ensemble et ceux qui le distinguent essentiellement des tombeaux qui, chez nous au moins, l'avaient précédé.

Le sens de ces figures allégoriques, pour un esprit moderne, paraît bien clair : ce sont les qualités morales du défunt, que l'on prétend honorer par ces symboles parlants de ses plus hautes vertus[1], et l'on sait quel parti un sculpteur contemporain, M. Paul Dubois, a pu tirer de cette idée pour le monument du général Lamoricière[2]. L'idée du reste avait fait son chemin dans l'intervalle et bien des auteurs de monuments funéraires s'en étaient inspirés, principalement au cours du XVI^e^ et du XVII^e^ siècle. Mais à l'époque où nous sommes placés, elle était chez nous toute nouvelle ou à peu près[3].

C'est Perréal, nous l'avons vu, qui dut concevoir cette idée et qui nous paraît bien l'avoir rapportée d'Italie. Il va imposer ce thème italien à un tailleur d'images français, qui, livré à lui seul, eût probablement repris simplement une fois de plus le type traditionnel du tombeau à gisants et à pleurants.

Ce thème des Vertus s'était constitué au XIII^e^ siècle dans l'art gothique[4]. Mais tandis que la série en était restée assez variable chez nous comme nombre, comme ordre et comme attributs, elle s'était fixée de bonne heure en Italie, et s'était limitée soit aux *trois Vertus théologales* : *Foi*, *Espérance*, *Charité*, soit plus souvent peut-être encore aux *quatre Vertus cardinales* :

1. Cf. Palustre, *Ren. en France*, III, 78.

2. Celui-ci fait, aujourd'hui, pendant, dans le transept de la cathédrale de Nantes, au monument qui nous occupe.

3. Il y a bien le tombeau de Charles VIII qui comprenait déjà un certain nombre de figures disposées autour du soubassement dans des niches rondes; mais, d'après les gravures et dessins que nous en avons, si ce sont bien des Vertus, elles ne paraissent avoir été que très vaguement caractérisées. De plus, si nous connaissons le nom de l'auteur du tombeau, Paganino, nous ignorons absolument la date exacte de l'exécution du monument qui peut très bien être simplement contemporaine de celle du tombeau de Nantes.

4. Cf. E. Mâle, *L'art religieux du XIII^e^ siècle en France*, 1898, p. 142-175. Chacune des *Vertus chrétiennes* était figurée sous les espèces d'une femme drapée dans une attitude noble et pensive, et portant quelque attribut qui pût la faire reconnaître. Mais chez nous la hiérarchie des Vertus, fixée par saint Thomas d'Aquin, qui n'avait fait du reste que reprendre et codifier tous les symboles et les divisions psychologiques de saint Augustin, de saint Ambroise, de Cicéron même et de Boèce, n'avait pas été toujours très exactement suivie par les artistes. A Notre-Dame de Paris, à Chartres, à Amiens, à Reims, au portail et dans les vitraux, nous trouvons des séries de Vertus où la fantaisie de l'imagier et du librettiste qui le guide se joue un peu à travers toutes les ressources de l'imagerie sacrée.

Prudence, *Justice*, *Force*, *Tempérance*. Elle s'était de plus appliquée de bonne heure à l'ornementation des monuments funéraires [1].

Quant à la façon de caractériser ces vertus, elle paraît à peu près arrêtée avec *Orcagna* et son tabernacle d'*Or San Michele* dès le milieu du XIVe siècle [2]. La *Justice* porte l'épée et la balance et ne variera jamais. L'attribut essentiel de la *Prudence* est le serpent ; il s'y ajoute parfois un ou plusieurs livres, plus tard un miroir. Presque dès l'origine également, par une idée analogue à celle de Dante qui avait donné trois yeux à sa Prudence, les imagiers donnèrent deux visages à cette Vertu [3]. La *Tempérance* remet quelquefois son épée au fourreau, mais le plus souvent elle tient deux vases et paraît mélanger l'eau et le vin : c'est l'élémentaire symbole de la sobriété. Enfin la *Force* a les attributs de Samson ; elle est armée du bouclier et de la massue ; parfois elle a la peau de lion sur la tête et un disque figurant le monde dans les mains ; d'autres fois enfin, et ce sera son attribut définitif, en Italie du moins, elle porte la colonne entière ou brisée.

Très lourdes à l'origine, ces figures acquièrent parfois une grâce charmante : bientôt vont apparaître les créations admirables d'Andrea Pisano à la *porte du Baptistère* de *Florence*, puis tant d'autres, au cours du XVe siècle, qu'il serait impossible de les énumérer toutes. Citons-en seulement quelques-unes qui, par elles-mêmes ou par les imitations qui en furent faites, purent peut-être frapper les yeux et séduire l'imagination d'un Perréal descendant en Italie : ainsi celles de Jacopo della Quercia à la *Fonte Gaia* de *Sienne* ; celles de Luca della Robbia à la voûte de la chapelle de *San-Miniato* qui contient le tombeau du cardinal de Portugal [4], de Simone Ferrucci au *temple des Mala-*

1. Dès le XIIIe et le XIVe siècle, on trouve non seulement des représentations de Vertus comme celles peintes par Giotto à l'Arena de Padoue, ou sculptées par Giovanni Pisano à la chaire de la cathédrale de Pise (Charité, Justice, Prudence), mais on rencontre déjà la série complète des quatre Vertus cardinales servant de supports, de cariatides dans la composition de quelques monuments funéraires, comme au *tombeau de saint Augustin* à Pavie, par *Bonino da Campione*, ou au *tombeau de saint Pierre martyr* à San-Eustorgio de Milan, par *Balduccio de Pise*, ou bien encore au *tombeau de Francesco et Simone dei Pazzi* à Florence.

Les quatre Vertus cariatides qui se trouvent au Musée du Louvre sont peut-être même un peu antérieures (*Cat. sc. mod.*, n° 284). Courajod les attribuait au XIIIe siècle ; elles sont très lourdes et très gauches, mais elles appartiennent évidemment au type qui nous intéresse et devaient entrer également dans la composition de quelque monument funéraire.

2. Les Vertus sont rangées, dans ce monument, dans un ordre tout à fait hiérarchique qui suit exactement le texte de saint Thomas. A côté de chacune des Vertus cardinales on voit figurer la série des Vertus dérivées ou accessoires : *Obéissance*, *Humilité*, *Virginité*, etc.

3. Primitivement on lui en avait même donné trois. C'est Giotto qui avait créé vraisemblablement le type qui prévalut par la suite et qui n'en comportait plus que deux, un visage de jeune femme doublé d'un visage de vieillard barbu au lieu de trois visages de femmes d'âges différents.

4. Il y a deux médaillons d'une série semblable au Musée de Cluny : une *Tempérance* avec deux vases, une *Justice* avec un glaive et une balance.

testa à *Rimini*. Au baptistère Saint-Jean de *Florence*, Donatello avait choisi le thème des trois Vertus théologales dans son bas-relief du *tombeau du pape Jean XXIII*, mais il les avait représentées debout, presque en cariatides, de même que dans son monument des *Brancacci* à *Naples*. L'habitude cependant était plutôt, en Italie, de représenter les Vertus assises, trônant majestueusement : telles sont celles du pavé de la cathédrale de *Sienne*, celles de Verrochio pour le *tombeau de Francesca Tornabuoni*[1], de Benedetto da Majano pour la *chaire de Santa Croce* de *Florence*, celles enfin de Pollajuolo pour les admirables *tombeaux des papes Sixte IV et Innocent VIII*. Entourées dans le premier des Vertus théologales et des Arts libéraux, seules dans le second, ces allégories paraissent avoir atteint ici leur forme définitive et leur summum de beauté plastique. Leurs attributs sont ceux que nous avons indiqués plus haut : le glaive et la balance pour la *Justice*, les deux vases pour la *Tempérance*, le serpent et le miroir pour la *Prudence*, la colonne pour la *Force*. Elles sont épanouies dans leurs radieuse beauté, animées de gestes nobles, expressifs, un peu théâtraux peut-être ; on y sent vivre tout l'amour de la Renaissance italienne pour la beauté des corps nus, ou à peine voilés par de légères et souples draperies. Ce sont ces créations toutes récentes, lorsque les Français descendirent en Italie, qui durent les frapper surtout et s'imposer à leur admiration.

A défaut du reste des grands monuments, les manuscrits, les livres, les gravures se chargeaient de répandre le type des Vertus à l'italienne et pouvaient même le faire connaître à ceux qui, comme Colombe, n'avaient sans doute pas fait le voyage d'Italie. Une série de gravures italiennes de la fin du xv^e^ siècle, qui est connue sous le nom de *Jeu de cartes d'Italie*[2], nous montre, au milieu de représentations des différentes conditions sociales, des Muses, des Dieux de l'antiquité, des Arts libéraux, etc., une série de figures de *Vertus* ; elles ont exactement les attributs que nous venons de décrire pour celles de Pollajuolo et, sans atteindre la même ampleur de style, elles présentent à peu près les mêmes caractères conventionnels dans la draperie, élégants dans les proportions, dramatiques et légèrement contournés dans les attitudes. Nous avons là un spécimen très curieux de ces documents qui purent être rapportés par les gens tels que Perréal qui avaient suivi les expéditions, documents qui purent circuler dans les ateliers et fournir des thèmes en attendant qu'ils imposassent un style nouveau.

1. *Coll. Ed. André.* Trois Vertus théologales et une Justice.

2. Il y en a deux exemplaires légèrement différents à la Bibliothèque nationale. Cabinet des Estampes Kh 28. — Cf. Delaborde, *La gravure en Italie avant Marc-Antoine*, p. 57 et suiv., pl., et Bartsch, *L'amateur d'Estampes*, vol. XIII, p. 120, n^os^ 18-67.

Ce langage symbolique, du reste, n'avait pas de peine à être compris chez nous ; il était tout à fait conforme à l'esprit allégorique du xv^e^ siècle. Il suffit de songer, pour s'en rendre compte, au *Roman de la Rose* et à toute la littérature qui en était issue. Les miniaturistes avaient abondamment illustré ces ouvrages et, en dehors même de ces allégories de Nature, de Déduit et de Faux Semblant, l'art français n'ignorait certainement pas la série des Vertus, quoique ce ne fût pas un thème aussi fréquemment employé qu'en Italie. Nous savons qu'il existait à *Amboise*, au milieu du xv^e^ siècle, un *pavillon* dit « *des Sept Vertus* », du nom des statues qui le décoraient[1]. Un manuscrit de la Bibliothèque nationale[2], d'origine française et datant du plein xv^e^ siècle, le *Champion des dames*, nous représente, dans une ronde très naïve, la Vierge Marie entourée des Vertus ; elle sont douze en costume du temps, sans attributs, mais leurs noms sont inscrits près d'elles : *Charité*, *Espérance*, *Foi*, *Justice*, *Force*, *Tempérance*, *Prudence*, *Persévérance*, *Continence*, *Miséricorde*, *Virginité*, *Humilité*. Dans le *Jeu de cartes* dit de *Charles VI*, qui se trouve aussi à la Bibliothèque nationale, nous rencontrons également trois figures de *Vertus*, peintes sur vélin, à fond d'or gaufré : c'est une *Justice* assise avec l'épée nue et la balance, une *Tempérance* avec deux vases, une *Force* avec une colonne brisée[3].

La Force.
D'après une gravure du *Jeu de cartes d'Italie*.
(Fin du xv^e^ siècle.)

1. Lambron de Lignim, *Congrès scientifique de Tours*, 1847, I, 121, — Cartier, *Essais historiques sur Amboise*, p. 41.

2. Fr. 12476, fol. 144 recto.

3. La quatrième a sans doute disparu. Ici cependant, outre le style de la miniature, le choix

Enfin, exemple plus significatif encore, un manuscrit de la Bibliothèque de Tours[1], relatant les *Droits de Louis XI sur la Bourgogne*, nous montre, dans la miniature initiale, le roi sur son trône, avec l'héritière du Téméraire debout devant lui ; un héraut fait savoir à celle-ci qu'elle n'a aucun droit sur les provinces de Bourgogne, et quatre figures de femmes entourent le roi, qui, d'après les attributs qu'elles portent, d'après leurs noms inscrits sur des écussons, ne sont autre chose que des Vertus. On y reconnaît la *Justice* avec son glaive et sa balance, la *Raison* (autre forme de la Prudence) avec son miroir, la *Droiture* avec une équerre de charpentier, et, sur le devant, une petite figure de femme drapée, le visage entouré d'une guimpe, tenant un livre ; c'est la *Vérité*. Celle-ci, surtout, est d'une grâce et d'une finesse délicieuse. Son attitude est simple et modeste, son expression calme et souriante. Or, la miniature à encadrement gothique est de pur style français, et les figures n'ont aucun rapport ni dans leur ajustement, ni dans leur maintien avec celles d'outre-monts. Si donc, les Vertus de Michel Colombe ont des ascendants italiens qu'il faut bien admettre, si Perréal paraît surtout avoir emprunté aux Italiens l'habitude d'adapter ce thème à la décoration des

La Prudence.
D'après une gravure du *Jeu de cartes d'Italie*.
(Fin du xv^e^ siècle.)

même des accessoires nous fait penser à une origine italienne, de même que les gestes grandiloquents et le type même des figures. — Cab. des Estampes, Kh 24.

1. *Catalogue Dorange*, p. 461. — *Catalogue G. Collon*, p. 760, n° 1047, prov. de Marmoutier.

monuments funéraires, il ne faudra pas oublier non plus ces figures françaises dont celles de Colombe vont se rapprocher singulièrement comme esprit et comme style.

En admettant même qu'ils en aient emprunté l'idée première aux tombeaux italiens, Perréal et Colombe n'allaient pas accepter, sans modification, ce thème des Vertus cardinales. A Nantes, la *Justice* portera bien, comme en Italie, le livre, la balance, l'épée nue ; de même, la *Prudence* aura deux visages, un miroir rond, un serpent à ses pieds. Mais des changements vont s'introduire dans les deux autres. La *Tempérance* portera dans ses mains une horloge [1] et un mors avec sa bride au lieu des deux vases que lui avaient couramment donnés les Italiens. Quant à la *Force*, armée et casquée, au lieu de sa colonne, elle tiendra une tour, sorte de donjon crénelé, d'où elle arrache violemment un dragon qui se débat. Ni à Rome, ni à Florence, ni à Milan, ni à Côme (porte sud de la cathédrale) nous ne connaissons rien de semblable. D'où venaient donc ici ces motifs nouveaux? Était-ce de l'imagination féconde de Perréal? N'était-ce pas plutôt de quelque thème familier à l'art franco-flamand? Nous les retrouvons, en effet, dans les admirables tapisseries exécutées à la fin du xv^e^ siècle par les ateliers de Bruxelles, où ces thèmes allégoriques reparaissent très souvent ; ainsi dans l'une de celles qui passèrent dans les collections espagnoles et qui représentent l'histoire des Vices et des Vertus [2]. La *Tempérance* y porte également une horloge, dont le modèle n'est pas très loin de celle de Nantes, et la *Force* tient dans ses mains un dragon vaincu [3].

A partir de ce moment, ce sont ces types iconographiques des Vertus cardinales qui vont se répéter partout où dominera l'influence française, à *Rouen* par exemple, dans le tombeau des cardinaux d'Amboise, tandis que les thèmes purement italiens reparaîtront au tombeau de Louis XII, sous la main des frères Juste, et prévaudront définitivement à celui d'Henri II et dans les monuments de la pure Renaissance classique.

1. Didron (*Iconographie des Vertus cardinales*, *Annales archéologiques*, t. XXVI) critique cet attribut, qui en fait plutôt, dit-il, une Modération.

2. *Catalogue sommaire des objets d'art exposés au pavillon royal d'Espagne en 1900*, n° 35. On ne peut, en général, fixer la date précise de la fabrication de ces tapisseries; mais on y remarque d'ordinaire une persistance notable de certaines habitudes de style, de certains types ou de certains thèmes beaucoup plus anciens que l'œuvre elle-même.

3. Les ouvriers italiens, les *tarsiatori* qui décoraient, à Gaillon, les dossiers des stalles de la chapelle, aujourd'hui en partie à Saint-Denis, et y figuraient en marqueterie des Vertus assises, donnèrent à celles-ci les attributs caractéristiques des productions flamandes : le mors pour la *Tempérance*, la tour et le dragon pour la *Force*. Mais ces gens, sans doute, n'étaient que des manœuvres et on leur imposa quelque thème, quelque *pourtraict*, dont l'idée était empruntée aux usages du pays où ils travaillaient. C'est l'inverse de ce qui se produisait pour Michel Colombe.

LA JUSTICE ET LA FORCE

par Michel Colombe

(Tombeau de François II de Bretagne à Nantes)

Mais cette différence iconographique n'est pas la seule, ce n'est même pas la différence essentielle qui sépare les Vertus de Michel Colombe des Vertus italiennes. Il nous faut maintenant examiner comment Michel Colombe a réalisé et fait sien ce thème qui lui était imposé du dehors avec des détails plus ou moins arrêtés. C'est là que nous allons le voir réussir à demeurer original et français : car ni dans l'expression des figures, ni dans l'arrangement des costumes, ni dans la disposition des accessoires, il ne paraît se préoccuper des modèles dont nous venons de parler. Si nous comparons ses quatre figures avec n'importe laquelle des séries antérieures, nous pourrons certainement trouver le type iconographique, non le type plastique auquel elles se rattachent. Soit que nous prenions, pour cette comparaison, les grands monuments exécutés en Italie et que Michel Colombe n'avait probablement pas vus, soit que nous prenions la série des gravures dont nous parlions tout à l'heure, et qu'il aurait pu avoir entre les mains, la divergence des styles n'éclate pas moins. Ce sont les élèves de Colombe, ceux qui n'auront ni son tempérament puissant, ni sa forte éducation gothique, qui se laisseront toucher par ces grâces compliquées, par ces élégances raffinées de mouvements et d'attitudes de la fin du quattrocento italien, par ces partis pris de costumes conventionnels et déjà à demi antiques. Ce sont de purs Italiens comme les Juste, lesquels n'ont rien de commun avec l'école de Michel Colombe, qui produiront, pour la première fois chez nous, ces Vertus poncives, aux gestes théâtraux, au profil régularisé

Figures de Vertus françaises.
(Miniature initiale des Droits de Louis XI sur la Bourgogne.)
(Bibliothèque de Tours.)

et impersonnel que nous trouvons à Saint-Denis ; de dix ou vingt ans seulement postérieures aux figures de Nantes, ces dernières en sont presque aussi loin qu'une académie de Canova ou de Bosio peut l'être d'une statue de Chartres ou de Reims.

C'est la vérité contemporaine que le maître tourangeau va consulter directement, et c'est en la traduisant, avec son tempérament spécial, sa vision propre de la nature, qu'il va réaliser le thème proposé. C'est une aberration que de parler de la Minerve antique à propos de la Prudence de Michel Colombe, sous prétexte qu'elles ont toutes deux un serpent à leurs pieds[1]. Il n'y a pas d'autres rapports entre elles que la présence fortuite de cet accessoire.

Où donc Colombe a-t-il pris ses modèles ? On a exagéré dans un autre sens lorsqu'on a prétendu reconnaître dans ces Vertus le pur type de la race bretonne[2], d'aucuns ont même dit celtique ou kimry, et c'est là un bien faible argument pour prouver l'origine bretonne de Michel Colombe. Célibataire, fixé depuis quelque trente ans sur la Loire, et travaillant, même pour ce monument destiné à la vieille capitale bretonne, dans son atelier de Tours, le vieux sculpteur n'aurait pu en tous cas évoquer que des souvenirs bien lointains des types de son pays d'origine. On a parlé également d'une ressemblance de la figure de la *Justice* avec la reine Anne. Il y a certains traits, en effet, dans cette figure, qui sont d'une individualité très accusée, l'épaississement de la paupière inférieure, par exemple, les grosses lèvres et la forme du menton que l'on retrouve dans les portraits même les plus réalistes de la reine, le petit panneau peint de la Bibliothèque nationale, par exemple ; mais la figure est en tous cas très idéalisée et ramenée à une sorte de type.

Nous serions, pour notre compte, bien plus disposés dans l'ensemble, et sans vouloir entrer dans de vaines discussions ethnographiques ou iconographiques, à reconnaître en général ici le type tourangeau. Ce front bombé, ces yeux en amande, ce nez rond, ce petit menton que l'on observe dans presque toutes les visages, mais surtout dans celui de la Prudence, ce sont aussi les traits caractéristiques de bien des figures de Fouquet ; nous les avons relevés déjà dans quelques statuettes tourangelles de la fin du xv^e^ siècle. Nous les retrouverons encore dans les œuvres de la suite du maître. Plus serré comme observation chez Fouquet qui est moins dégagé du pur naturalisme du xv^e^ siècle, ce type tend naturellement à s'adoucir, à s'édulcorer, à devenir vraiment un *type*. Nous avons déjà constaté, chez un certain

1. Didron, *Annales archéologiques*, XXVI, 93.

2. Guilhermy, *Ann. archéol.*, II, 95. — D^r^ Guépin, *Nantes au XIX^e^ siècle*, p. 30. — Pitre Chevalier, *Bretagne ancienne*, p. 500-502, etc.

nombre d'artistes de cette époque, quelle que soit la branche de l'art à laquelle ils se consacrent, quelle que soit même leur nationalité, comme une rencontre singulière dans ce retour vers une sorte d'idéalisation. A côté des portraits réalistes de la reine Anne, dont nous parlions tout à l'heure, celui de Bourdichon ou de l'auteur, quel qu'il soit, des *Heures d'Anne de Bretagne* se rapprochera sensiblement du type légèrement généralisé des *Vertus* de Nantes. Il y a aussi comme un air de famille entre ces figures de Vertus et certaines physionomies flamandes de l'époque, celles des Saintes Femmes, qui, chez Quentin Metsys, accompagnent la sainte Anne de Bruxelles (1509), ou des saintes qui entourent la Vierge dans le grand tableau de Gérard David à Rouen, celles même des figures féminines que l'on rencontre dans ces tapisseries flamandes dont nous parlions tout à l'heure, avec leur plénitude de formes, leur douceur et leur intimité d'expression.

Tombeau de François II de Bretagne.
La Prudence.

Pourtant, malgré cette tendance commençante à une certaine uniformité dans les figures, à un certain style, on peut bien dire encore des Vertus de Colombe que ce sont de véritables *statues-portraits* très vivantes, très humaines et suffisamment individuelles. On y sent les traces de l'effort du xv^e^ siècle pour saisir la nature et la réalité sur le vif. C'est simplement ici une nature un peu plus choisie et volontairement élégante. Nous verrons cette tradition réaliste s'atténuer de plus en plus, lorsque nous comparerons ces Vertus avec des figures un peu postérieures, celle de la Vierge d'Olivet par exemple, dans laquelle la tendance à l'idéalisation s'est légèrement accentuée.

Nous sentons également ici cet esprit précis, consciencieux, exact, qui ne s'attarde pas encore à des minuties, qui ne recherche pas encore les costumes et les parures compliquées à l'excès, mais qui aime cependant à détailler

chaque accessoire, à faire saillir les particularités du costume et de la parure, avec leur aspect, leur physionomie vraie. Quant aux draperies, on y constate encore un progrès dans l'allègement depuis celles de Solesmes. Elles sont aussi loin de l'ampleur majestueuse et lourde des Bourguignons que des chiffonnements arbitraires chers aux Flamands et aux Allemands. Ce sont de beaux plis, souples et laineux, très habiles, mais de la plus scrupuleuse exactitude. L'artiste ne se laisse pas entraîner par son habileté même : jamais peut-être on ne s'est tenu autant dans la mesure exacte et dans la vérité ; jamais on n'a fait aussi réel.

Tombeau de François II de Bretagne. — Revers de la figure de la Prudence.

On portait encore du temps d'Anne de Bretagne de ces beaux costumes de drap relativement simples, la reine n'aimant guère le luxe extravagant : ce sont en général des costumes de grandes dames de son temps que Michel Colombe a reproduits en introduisant un peu de fantaisie quelquefois dans leur arrangement, mais en copiant tous les détails dans la réalité. Nous y retrouverons même plusieurs fois, apparentes au bas des robes, ces grosses pantoufles arrondies, à semelles épaisses, dont la mode avait remplacé, vers 1480, celle des chaussures à la poulaine.

La *Prudence* porte la robe assez simple des dames de la cour, avec le corsage échancré recouvert par la retombée d'un fichu d'étoffe légère, les manches largement ouvertes et retroussées. L'arrangement de sa coiffure est extrêmement ingénieux : de sa coiffe perlée se dégage, sur le derrière, l'obligatoire masque de vieillard, belle figure énergique et grave, où l'on veut voir quelquefois, sans aucune preuve du reste, le portrait de Michel Colombe lui-

même, et dont la barbe flottante occupe exactement la place des cheveux de la jeune femme. Il est impossible de trouver une fantaisie plus pondérée, une figure presque monstrueuse rendue de façon plus acceptable et moins fantastique [1].

La *Justice*, vertu royale par excellence, que jamais aucun imagier n'avait, depuis l'origine, représentée sans sa couronne [2], porte ici encore le costume royal, celui précisément que revêtait la reine Anne dans les grandes circonstances ; celui de certaines saintes reines que nous trouvons figurées dans le *livre d'Heures de Bourdichon*, les patronnes de la donatrice dans la miniature du début, ou la sainte Hélène par exemple. C'est le surcot bordé d'hermine avec ses pelleteries et ses orfèvreries, tel qu'on l'avait porté couramment au XV^e^ siècle, mais qui passait un peu de mode à ce moment, sauf dans les costumes de cérémonie. A travers les échancrures latérales du surcot, on aperçoit la robe de dessous qui moule discrètement un corps jeune et frêle, dont on entrevoit la taille souple. Ce buste de la *Justice* est, avec les bras nus de la *Force*, un des plus beaux morceaux de sculpture de tout le monument. Mais nous trouvons bien encore un exemple de cette fantaisie modérée et d'ailleurs réaliste que nous signalions tout à l'heure, dans la présence des brassards de métal qui couvrent

Tombeau de François II de Bretagne.
Détail de la figure de la Force.

1. On voit au Musée de *Château-Gontier* (Mayenne) une petite statuette de marbre blanc qui reproduit exactement les traits, le costume et l'attitude de cette statue. L'examen détaillé de ce morceau, bien qu'il ait l'aspect ancien, nous a convaincu que nous ne saurions y voir autre chose qu'un pastiche moderne. Cf. P. Vitry, *Note sur un faux Michel Colombe*, *Bull. Soc. archéol. Tour.*, 1899.

2. Cf. Didron, *Iconographie de la Justice*, *Ann. archéol.*, XX, p. 65-67.

les bras de la reine, attributs guerriers qui, avec le glaive, la balance et le livre, rappellent la force mise au service de l'équité.

La *Force* offre encore plus de fantaisie. Son torse de guerrière est revêtu d'une riche cuirasse, dite *à l'antique*, mais qui, de même que celle des soldats de Solesmes[1], n'a rien de très archéologique. Les Italiens savaient infiniment mieux, et depuis longtemps, comment était faite une cuirasse romaine. Lorenzo da Mugiano l'avait montré dans celle du Louis XII de Gaillon. Ici, bien des éléments essentiels de construction, les lames superposées par exemple, aux épaules et aux flancs, sont empruntés à la réalité moderne. Différents ornements, les rosaces des seins par exemple, peuvent avoir pour origine quelques formules antiques. Mais ce sont là de ces formules interprétées et déformées qui donnaient naissance, vers la fin du xv^e^ siècle, à ces ornementations d'une fantaisie si curieuse, mi-classiques et mi-gothiques. Le casque, dont la visière est formée d'un mufle d'animal, est aussi un produit de cette imagination souveraine, égale à celle dont faisaient preuve les armuriers de ce temps dans ces casques étranges qui font aujourd'hui la joie des amateurs et la richesse de certaines collections, comme l'Armeria de Madrid.

Des manches ouvertes de la jeune femme s'échappent ses bras nus et vigoureusement modelés. Elle saisit de la main droite la tête d'un dragon qu'elle arrache d'une tour crénelée soutenue dans sa main gauche. Le dragon résiste et s'agrippe. Souple, dans sa peau écailleuse, il a la vigoureuse robustesse de la tarasque que combat le chevalier saint Georges dans le bas-relief de Gaillon.

La *Tempérance*, enfin, nous ramène à la réalité la plus simple et la plus touchante. C'est une femme un peu plus âgée, d'apparence modeste, et de physionomie presque effacée. On a dit que sa figure avait quelque chose de monastique : l'impression est juste, mais le fait est inexact. Elle porte un costume mondain : mais cette guimpe qui cache son cou et sa gorge a pu induire en erreur, la mode en avait passé depuis le moyen âge, mais elle était restée un signe de deuil, de veuvage ou d'extrême dévotion. C'était l'attribut des reines douairières, des *reines blanches*, et les imagiers du temps ne manquaient jamais de le donner à sainte Anne.

Nous avons déjà insisté sur le motif de l'horloge et sur ce qu'il a de particulier. Remarquons seulement ici que cette horloge est de pur style gothique, de même que le petit donjon crénelé porté par la Force. Il eût été pourtant bien naturel, si Michel Colombe était aussi pénétré d'italianisme, aussi féru qu'on le dit de l'amour du décor italien, qu'il eût mis entre les

1. Cf. plus haut, chap. VIII, p. 291-292.

CLICHÉ DES MON. HIST

NANTES. — LA TEMPÉRANCE ET LA FORCE

DU TOMBEAU DE FRANÇOIS II DE BRETAGNE

PAR MICHEL COLOMBE

(D'APRÈS LE MOULAGE DU TROCADÉRO)

mains de ses Vertus de ces accessoires sans conséquence qui ne sont parfois, comme les vases de parfums de Solesmes, que des concessions à la mode régnante, mais où se marque aussi quelquefois l'habituelle préoccupation d'un artiste, où s'annoncent des goûts que le style des figures ne confirme pas encore de façon éclatante. Lorsqu'on y réfléchit un peu, ces accessoires gothiques détonnent singulièrement à côté de l'ornementation du soubassement et ils nous assurent bien que Michel Colombe a exécuté ces Vertus en dehors du chantier où péroraient déjà les Italiens, absolument comme, un peu plus tard, il sculptera son saint Georges, sans s'occuper des Pacherot, des Chersalle et des autres décorateurs de Gaillon.

L'impression générale qui se dégage de l'étude de ces figures, c'est par-dessus tout ce sentiment si français de calme, de pondération, de retenue. Elles sont d'une plénitude et d'une aisance de formes admirables. Point de mouvements violents ; la Force, même en lutte avec son dragon, contient son geste, et son effort n'est sensible qu'à la robuste musculature de ses bras et à l'attention sérieuse de son visage. Point d'attitudes cherchées, avantageuses, dramatiques ; toutes ces figures drapées dans leurs longs manteaux, dont elles s'enveloppent à moitié et qui leur donnent de l'ampleur, de l'assiette et de la majesté, sont d'une gravité douce et d'une dignité simple qui émeut profondément. C'est là le caractère propre de l'art de Michel Colombe et c'est ce qui fait son mérite supérieur.

Conclusion.

L'imagier qui a dressé ces quatre figures dont nous venons d'analyser les qualités de simplicité expressive et de grâce robuste à côté des gisants adoucis et des angelots délicats que nous étudiions tout à l'heure, celui qui a sculpté le bon saint Georges et la naïve petite princesse de Hongrie, modelé aussi l'énergique profil de Louis XII est bien de la famille de l'artiste qui a sculpté, pour le Sépulcre de Solesmes, ce puissant Joseph d'Arimathie et cette incomparable Madeleine que nous avons étudiés précédemment. Nous n'avons pu affirmer par des preuves certaines que ce grand ensemble de sculpture gothique fût sorti de sa main. Nous ne le pouvons pas davantage actuellement, après avoir examiné en détail ses œuvres authentiques. Les analogies de style ne sont pas assez précises pour permettre d'affirmer qu'il n'y a pas là deux imagiers ou deux ateliers différents. Mais la parenté entre ces deux artistes ou ces deux groupes d'artistes est évidente, et si, malheureusement, il ne nous reste rien pour témoigner de l'activité de Michel Colombe pendant

toute sa jeunesse et sa maturité, les œuvres telles que le Sépulcre de Solesmes, et celles que nous avons essayé de grouper tout autour, nous ont montré dans quel sens avait dû s'exercer cette activité.

Le maître allait atteindre ses soixante-dix ans quand les modes nouvelles et les événements que nous avons relatés amenèrent d'outre-monts non plus quelques artistes isolés ou quelques œuvres difficilement assimilables, mais de véritables ateliers, des produits nombreux et variés, et même des ouvrages importants de grande sculpture. Cette brusque invasion put-elle exercer quelque influence sur son génie et sur son style propre ? La date même de l'établissement des Italiens en France, et en particulier de celui des Juste qui devaient venir s'installer près de lui en Touraine, nous certifie que non. La première œuvre de ceux-ci est de 1507 : c'est l'année même où s'achève le tombeau de Nantes. Aucune, du reste, des grandes œuvres de sculpture italienne que nous avons étudiées précédemment n'est antérieure au début des travaux de ce monument.

On raisonne trop facilement comme si Colombe avait pu aller à Florence, y passer dix ans, et s'imprégner de tout l'esprit du quattrocento florentin. Nous n'avons aucune preuve qu'il ait jamais quitté le centre de la France. Or nous avons vu ce qu'il y avait en France en fait d'œuvres de sculpture italienne au moment de sa formation réelle : à peu près uniquement les œuvres de Laurana, dont nous avons défini l'esprit et la portée, et dont Colombe ne connaissait même sans doute qu'une petite partie. De plus, Courajod constatait lui-même que les œuvres de ces artistes, tels que Laurana ou tels que Mazzoni, que nous avons vu tenir une si grande place après 1495, étaient avant tout empreintes d'un réalisme brutal et exaspéré ; cette constatation amène à se demander par où Michel Colombe aurait eu communication de la fameuse grâce italienne, si les principaux représentants de l'italianisme en France en étaient totalement dépourvus.

Quant aux décorateurs italiens, dont la vogue s'accusa de plus en plus après les guerres d'Italie, on peut dire, nous l'avons vu, que Michel Colombe subit leur contact, mais qu'il ne le chercha pas ; leurs œuvres se juxtaposent aux siennes sans les modifier. Nous savons comment les choses se passèrent pour le bas-relief de Gaillon. Il n'en fut guère autrement pour le tombeau de Nantes. Michel Colombe sculptait dans son atelier les morceaux qui lui étaient confiés et se préoccupait infiniment peu de l'entourage que leur donnerait l'organisateur, ou le directeur de l'œuvre, que ce fût Perréal, Fra Giocondo, Jérôme Pacherot ou un autre. Il est tout à fait faux de dire que Michel Colombe ait *emprunté* certains motifs décoratifs à la Renaissance italienne. Ces emprunts ne lui sont nullement imputables, les faits sont là pour le prouver.

Enfin l'on pourrait se demander, en admettant même qu'il s'en fût lui-même préoccupé davantage, quelle influence profonde cette décoration, si brillante et abondante fût-elle, pouvait avoir immédiatement sur son style, sur sa façon de comprendre et de traiter une figure.

Il arrive à notre sculpteur d'accepter, pour plaire à ses protecteurs, des thèmes étrangers à ses traditions, soufflés ou dictés par des artistes novateurs et voyageurs comme Perréal ; mais, même dans ce cas, il continue pour lui à travailler naïvement, simplement, à la française, faisant encore, au milieu de l'invasion italienne, œuvre traditionnelle et gothique ; il n'abandonne ni son réalisme consciencieux de bon artisan pour le trompe-l'œil et le *fapresto* des italiens, ni la scrupuleuse vérité de ses accessoires pour la banalité et la convention des leurs. Il garde surtout ce caractère bien français que nous avons essayé de définir en opposition à ceux de l'art flamand et de l'art italien, ce calme, cette pondération robuste, ce sentiment de la mesure et de l'harmonie, cet amour de la discrétion et des émotions contenues, cette notion du goût qui est au fond du tempérament national et que nos artistes ont pu oublier quelquefois, mais pour les retrouver bientôt après.

L'art de Michel Colombe est essentiellement un art de tradition : il est resté lui-même jusqu'à la fin, comme on l'a très justement écrit[1] : « l'homme du moyen âge, par la conscience et la gravité du sentiment. » Ce n'est nullement un novateur, ni un initiateur; on ne peut même pas dire, à notre avis, qu'il soit le point de départ glorieux d'une école qui va après lui déployer son activité féconde dans la région de la Loire : il marque un point d'arrivée beaucoup plus qu'un point de départ.

Nous avons vu comment cet art dont nous venons d'admirer dans l'œuvre de Colombe le complet épanouissement s'était formé peu à peu au sein de la région de la Loire, dans un accord merveilleux avec le caractère même du pays où il se développait, pays qui charme sans étonner, qui apaise et retient l'esprit sans le lasser, par l'harmonieuse combinaison de ses lignes modérées et de ses colorations légères.

Peu à peu l'art gothique, qui n'avait jamais perdu complètement ici ses qualités d'élégance et de noblesse primitive, était devenu plus aimable, plus

1. Lechevallier-Chevignard, *Les Styles français*, p. 110. — Il faut méconnaître absolument tout notre art du moyen âge pour écrire, comme le faisait Dauban, il y a quarante-cinq ans, qu'on rencontrait Michel Colombe « au point de départ de la statuaire moderne, comme Homère aux sources de la poésie antique ». Il faut ne plus songer à tout le grand mouvement naturaliste du xv^e^ siècle, pour écrire, comme l'a fait plus récemment M. l'abbé Bossebœuf, que Michel Colombe a « substitué, aux traditions hiératiques et aux procédés alanguis du moyen âge, l'action, le mouvement, surpris dans le tête-à-tête avec la nature, l'Égérie des arts (!) ».

réservé; il avait renoncé aux exagérations du réalisme du xv^e^ siècle, il s'était pénétré de grâce et de douceur. Tout cela s'était fait par une transformation lente et logique, sans qu'il soit besoin d'invoquer une vague et insaisissable communication avec le modèle antique qui aurait seul pu enseigner chez nous la modération, l'équilibre, la généralisation des types. Michel Colombe suivit tout simplement et paracheva ce mouvement de détente générale qui se manifeste un peu partout vers la fin du xv^e^ siècle : il est, dans l'histoire de notre sculpture française, le représentant le plus marquant de cette forme d'art où se complète, en s'humanisant, l'art du moyen âge chrétien.

Mais il est par exemple le dernier représentant de cette génération inaccessible aux séductions du dehors. Ses successeurs, ses élèves, les Regnault et les Jean de Chartres, ceux même qui collaborèrent avec lui, nous l'avons vu pour certaines parties du tombeau de Nantes, se laissèrent pénétrer de plus en plus par un style exotique plus compliqué et plus savant peut-être, mais qui leur fera perdre peu à peu leurs qualités natives. A côté de belles résistances il y aura des abandons et des trahisons de plus en plus marquées, et la décadence va commencer presque dès la mort du maître.

Quant aux Juste, il est tout à fait absurde de les considérer comme les élèves ou même comme les continuateurs de Michel Colombe. Ils apportaient dans l'art la négation même des principes appliqués dans son œuvre. Leur atelier vint s'établir à côté des débris du sien, et si peu à peu des pénétrations se firent de l'un à l'autre, ce fut toujours au détriment absolu de l'école française, qui vit son originalité s'effacer de plus en plus. Les Juste sont des Italiens, campés en pays conquis, et ne doivent pas être considérés comme faisant partie de l'école de la Loire.

CHAPITRE XI

L'ATELIER DE MICHEL COLOMBE

I

La famille de Michel Colombe. — Ses frères, ses neveux.
Les peintres Jehan et François Colombe, l'architecte Bastien François. — Guillaume Regnault, élève et successeur du maître, sa carrière et sa famille. — Jean de Chartres.
Quelques autres imagiers contemporains.

II

Œuvres conservées de l'atelier de Michel Colombe.
La sainte Catherine de la collection Lobin. — La tête d'ange, fragment probable d'un tombeau du Verger. — La Vierge de la Carte, exécutée pour Jacques de Beaune.
La Vierge d'Olivet. — Sa provenance. — Son caractère. — Détails de l'exécution.
La Vierge de la Bourgonnière, la Vierge de Mesland et la Vierge d'Écouen.
Le saint Sébastien, le saint Antoine et le Christ vêtu de la Bourgonnière. — Origines du type de ce dernier. — Caractère de l'œuvre.
Tombeau des enfants de Charles VIII. — Partie française.
Tombeau de Louis de Poncher et de Robert Legendre. — Les gisants et les Vertus. — Traces d'esprit nouveau.
Tombeau des cardinaux d'Amboise à Rouen. — Artistes normands, artistes italiens, artistes tourangeaux.
Le tombeau de Louis XII. — Les priants.
Divers monuments funéraires, de même époque et de même style.
Conclusion sur les élèves et successeurs immédiats de Michel Colombe.

Si nous en jugeons par ce que nous ont appris des documents tels que l'écrit de 1511, Michel Colombe dut avoir autour de lui tout un atelier qui lui permit de mener à bien l'exécution de ces monuments importants dont il acceptait la commande comme un véritable entrepreneur de sculpture. Mais c'est bien un atelier : nous nous garderons de l'appeler une *académie*, comme l'a fait M. l'abbé Bossebœuf[1], et d'évoquer, à propos de ce groupement d'honnêtes artisans, l'idée des sociétés savantes, pédantes et raffinées de la fin du XVI^e^ siècle italien. L'écrit de 1511 nous a donné les noms des principaux de ces artistes, collaborateurs de Colombe : ce sont *Guillaume Regnault*, *Bastien François*, *François Colombe*, tous trois neveux du maître, plus *Jean de Chartres*, qui est

1. *Amboise*, p. 233.

qualifié de « disciple et serviteur », et qui paraît occuper un rang un peu inférieur, les trois premiers seulement étant engagés personnellement dans le marché avec Marguerite d'Autriche.

La famille de Michel Colombe.

Mais il est temps maintenant de dire quelques mots au moins de la famille de notre artiste, bien que ces généalogies et ces discussions sur le degré de parenté de tel ou tel aient en somme bien peu d'importance pour l'histoire de l'art et que nous n'ayons nullement l'intention d'entrer dans le détail des rectifications et suppositions auxquelles on s'est livré.

On s'accorde généralement aujourd'hui à reconnaître que Michel Colombe n'eut jamais d'enfants et que les personnages que nous voyons porter son nom sont ses frères ou ses neveux. « *Coelebs totam vitam egit* », dit Jean Bresche[1] en parlant de lui dès le XVI^e^ siècle.

Il devait avoir pour frère un artiste que nous avons déjà mentionné vers 1467 ; c'est un certain *Jehan Colombe*[2], maître peintre à Bourges. A cette date il avait également une sœur nommée *Jeanne*[3]. Enfin il aurait peut-être existé un *François Colombe*[4], frère de Michel, dont nous ne savons absolument rien.

A la génération suivante, nous trouvons un autre *François Colombe*, peintre, qui est cité dans l'acte de 1511 comme devant enluminer les maquettes du tombeau de Brou. Une des lettres de Jean Lemaire nous apprend qu'il mourut en 1512 et que sa tâche échut à Jean Perréal lui-même[5]. C'est tout ce que nous savons sur lui. D'autre part, nous voyons paraître, dans un acte de 1531, plusieurs personnages du nom de Colombe : c'est d'abord un nommé *Philippe Colombe* qui était peintre-vitrier et habitait Arnay-le-Châtel en Bourbonnais, puis sa sœur nommée *Marthe*, et son frère nommé *Robert Colombe*, ouvrier en draps de soie et d'argent. Il s'agit de se partager les biens d'un nommé *Jean Colombe*, qui vient de mourir et qui était le frère des précédents[6].

1. *Loc. cit.*, p. 410. Cf. chap. IX, p. 339.

2. *Lettre de Charlotte de Savoie.* Cf. chap. IX, p. 345. M. le D^r^ Giraudet (*Art. tourang.*, p. 87), identifie cet artiste avec le Jean Colombe qui meurt vers 1530. Cela nous paraît assez difficile à admettre, et, en l'absence de toute indication plus précise, nous serions assez tenté d'admettre que le peintre de Bourges qui, dès 1470, travaillait pour la reine de France était plutôt le frère que le neveu de Michel Colombe.

3. Cf. Grandmaison, *Michel Colombe qualifié de prince des sculpteurs*, *Réun. Soc. B.-A. des dép.*, 1887.

4. Giraudet. *Artistes tourangeaux*, p. 87.

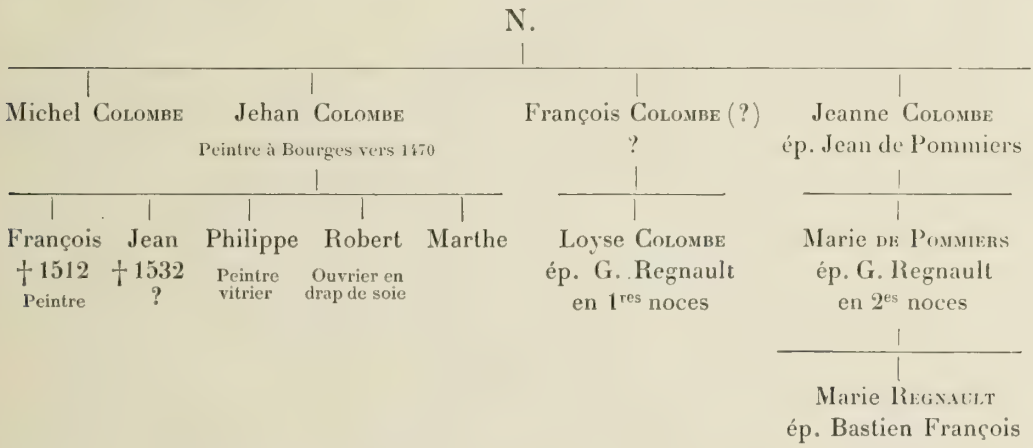
5. Cf. plus haut, chap. IX, p. 371, lettre du 14 mai 1512.

6. Cf. Giraudet, *Bull. monumental*, 1877, *Bull. Soc. archéol. Tour.*, IV, 476-482.

Sont-ce là, ainsi que le François Colombe, peintre, mort en 1512, les fils du peintre de Bourges; c'est possible, mais nous ne saurions l'affirmer. Nous savons, d'autre part, qu'une nièce de Michel Colombe, *Loyse*, qui n'appartenait pas à la famille précédente, épousa *Guillaume Regnault* le sculpteur. Celui-ci n'est, par conséquent, que le neveu par alliance de son maître. Cette Loyse Colombe étant morte, Regnault se remaria avec une autre nièce de son maître et protecteur, *Marie de Pommiers*, qui était fille de Jeanne Colombe, sœur de Michel, et de Jean de Pommiers, huissier au grand Conseil.

C'est une fille née de ce second mariage de Guillaume Regnault, qu'épousa *Bastien François*, l'architecte de Saint-Martin de Tours. De fait, celui-ci est qualifié par Colombe, dans l'acte de 1511, de « gendre de mon dit neveu ».

Voici donc, sauf rectification possible, par des textes encore à découvrir, le tableau que nous pouvons dresser de la famille de Michel Colombe.



Des peintres *Jehan*, *François*, *Philippe*, nous ne savons que peu de chose.

Jean, qui nous est signalé comme travaillant à Bourges pour Charlotte de Savoie, vers 1470, fut recommandé sans doute par sa protectrice à la cour de Savoie, pour laquelle nous savons qu'il termina, vers 1482, l'illustration d'un manuscrit de l'Apocalypse commencé au début du siècle par Jean Bapteur de Fribourg et Perronet Lamy. En 1482, il recevait à Bourges de l'argent du duc Charles Ier pour avoir illustré certaines Heures, et en 1485 il recevait le titre d'enlumineur du même duc de Savoie [1].

1. Le manuscrit de l'Escurial a été étudié par M. P. Durrieu (Bib. Éc. Chartes, 1893, p. 251-326), qui avait reconnu dans la seconde partie une œuvre d'un miniaturiste français de la deuxième moitié du xve siècle (Cf. aussi id., *Chronique des Arts*, 1895, p. 135-137). — M. de Champeaux (*Ibid.*, p. 154-5), rapprochant cette constatation d'un passage de l'historien Cibrario (*Economia politica del medio aevo*. Turin, 1839, p. 332, note) où est mentionné Jean Colombe, d'après des textes

Nous ne pouvons que faire des hypothèses sur la possibilité d'une collaboration constante de François, avec son oncle. Il devait sûrement travailler à la maquette du tombeau de Brou, lorsque la mort vint le prendre; mais c'est un procédé trop facile, et qui a été trop souvent employé, de prendre les conditions proposées pour l'exécution du tombeau de Brou et d'affirmer qu'elles reproduisent intégralement celles dans lesquelles fut réellement exécuté le tombeau de Nantes. François Colombe avait-il travaillé à celui-ci, avait-il travaillé au retable de Saint-Saturnin, qui était « tout painct d'or et d'azur »? C'est possible, mais nous n'en savons rien.

Nous sommes un peu mieux renseignés sur *Guillaume Regnault* et sur *Bastien François*[1].

Bastien François, ainsi que son frère *Martin*, est désigné d'ordinaire sous le titre de *maître maçon* ou *maître des œuvres de maçonnerie*. Nous avons quelques renseignements sur leur carrière et sur certaines œuvres qu'ils exécutèrent à Tours, souvent même en commun : la *fontaine de Beaune*, le *cloître Saint-Martin*, le *clocher nord* de la façade de la cathédrale[2]. Mais ce sont là seulement des œuvres d'architecture ou de pure décoration. C'est, du reste, pour des travaux du même genre, pour la construction du tombeau et pour celle de la chapelle de *Brou* que Michel Colombe s'était assuré, en 1511, le concours de Bastien Francois ; mais ici encore rien ne prouve absolument que l'artiste ait déjà rempli le même office auprès de lui pour le tombeau de Nantes, et l'on ne peut pas dire, à proprement parler, que François ait fait partie de l'atelier d'imagerie de Michel Colombe, ni même qu'il ait été son architecte attitré.

Ce François, en tous cas, est un tard venu dans l'atelier : il est de deux générations plus jeune que le maître[3], et il n'y a pas lieu de nous étonner ni de nous inquiéter, si nous constatons chez lui des concessions à la mode italienne.

Guillaume Regnault nous intéresse bien davantage, d'abord en sa qualité de sculpteur, d'élève et de collaborateur direct et certainement fidèle de

anciens aujourd'hui disparus, avait attribué tout le manuscrit à Jean Colombe. Des recherches récentes de MM. A. Vesme et Fr. Carpa (*Arte*, anno IV, p. 36-42) ont restitué leur part aux deux premiers miniaturistes et remis aussi en lumière le nom de Jean Colombe. (Cf. P. Durrieu, *Bull. Soc. antiq.*, 10 avril 1901.)

1. *Bastien François* était peut-être parent du *Saturnin François*, maître peintre, qui, en 1480, avait collaboré avec Colombe pour les maquettes du tombeau de Louis de Rohault (cf. plus haut, chap. IX, p. 348), peut-être aussi de *Jacquet François* (cf. plus haut, p. 338), tailleur d'images du roi Louis XI que nous avons déjà cité.

2. Grandmaison, *Doc. inéd.*, p. 140-143.

3. Les premières œuvres ou mentions d'œuvres que nous ayions de lui sont des environs de 1508-1509.

Michel Colombe, par ce fait ensuite que les dates de sa carrière le rapprochent évidemment beaucoup plus du maître lui-même. En 1511, Michel Colombe déclare que Regnault l'a « servy et aidé quarante ans ou environ ». Ce serait donc, si le vieux maître n'exagère pas, vers la date approximative de son établissement en Touraine qu'il aurait rencontré cet auxiliaire précieux, né, lui aussi, retenons-le bien, en plein xv[e] siècle, entre 1450 et 1460. D'autre part, la découverte capitale de M. Louis de Grandmaison a permis récemment d'attribuer en toute sécurité à Guillaume Regnault une œuvre encore existante et de première importance, le *tombeau des Poncher*, du Musée du Louvre[1]. Or ce tombeau est des environs de 1524. Guillaume Regnault avait donc, lui aussi, près de 70 ans lorsqu'il l'entreprit, et, comme son maître, il témoignait jusqu'à la fin de sa carrière d'une activité surprenante. On a été tenté naturellement, à la suite de cette découverte, de grossir un peu son bagage et d'augmenter son importance[2].

A vrai dire, on sait très peu de chose sur son compte. N'était la mention de l'acte de 1511, qui nous révèle sa longue collaboration avec Colombe, toute la première partie de sa carrière nous échapperait entièrement : nous ignorons encore ce que fut son activité pendant ce temps, mais nous savons qu'elle se confond sans doute avec celle de son maître. Nous sommes sûrs, en particulier, qu'il dut prendre une très grande part à l'exécution du *tombeau de Nantes*. Nous n'avons également que très peu de renseignements sur les circonstances particulières de sa vie. En 1502 seulement, nous le voyons paraître comme témoin dans un acte signé par Michel Colombe, constatant un prêt fait à un habitant de Vernou ; en 1506, il signe, avec son maître, une pièce relative au sépulcre de La Rochelle[3].

Après 1512, Regnault recueillit, sans doute, la succession de Michel Colombe[4], devint le directeur de l'atelier de la rue des Filles-Dieu et prit le titre de *tailleur d'images de la reine*. Il se pare, en effet, de ce titre, en 1523, lorsqu'il signe, avec son confrère *Guillaume Chaleveau*, un acte d'association pour l'exécution de « *la sépulture de M*[r] *Loys Poncher qu'il a promis faire et asseoir en l'église de...*[5] (sic) *à Paris* ».

1. Cf. L. de Grandmaison, *Les auteurs du tombeau du Poncher*, *Réun. des Soc. des B.-A. des dép.*, 1897.

2. Cf. L. de Grandmaison, *art. cit.*, et De Granges de Surgères, *Artistes nantais*, 404-407.

3. A quelle époque épousa-t-il *Louise Colombe*? A quelle époque celle-ci mourut-elle, et se remaria-t-il avec une autre nièce de son maître? Nous n'en savons rien. Nous pouvons seulement conjecturer que ce second mariage dut s'accomplir vers 1490, puisqu'en 1511 une des filles qu'il avait eues de sa seconde femme avait déjà épousé Bastien François.

4. Cf. Giraudet, *Bull. monum.*, 1877, p. 73. Les biens de Michel Colombe demeurèrent entre les mains de Guillaume Regnault comme curateur à ce commis par autorité de justice. Le partage n'eut lieu qu'en 1531, à la mort de Jean Colombe.

5. Saint-Germain-l'Auxerrois.

Mais il serait intéressant de savoir quelle fut la part de *Guillaume Chaleveau* dans l'exécution de ce tombeau des Poncher, quels étaient la valeur et le rôle de celui-ci dans l'atelier de Regnault. Ce n'était pas, évidemment, un simple manœuvre, car d'après l'acte de 1523, les deux artistes doivent travailler « *chacun par moitié et égale partie* » ; mais rien absolument ne peut nous édifier, par ailleurs, sur les capacités de Chaleveau. Un document nous avait bien déjà révélé son nom, mais ce document se rapporte sans doute à la même affaire. C'est un marché passé par lui avec deux tombiers de Paris, *Jehan Lemoine* et *Julien Pire*, qui s'engagent à tailler et polir pour son compte une *tombe* de marbre noir[1]. Il est très probable que cette tombe était un morceau de la sépulture des Poncher, peut-être la dalle qui devait supporter les gisants. Étant donnée sa matière, elle devait provenir de Flandre. Les sculpteurs tourangeaux l'avaient fait mettre en état sur place, les statues seules devant être exécutées à Tours et apportées ensuite à Paris. C'est à peu près la méthode qui avait été suivie pour le tombeau de Nantes.

En 1527, Guillaume Regnault figure encore parmi les paroissiens de Saint-Étienne de Tours, ainsi que Guillaume Chaleveau[2], et nous pouvons supposer qu'ils continuèrent à travailler de concert.

Nous rencontrons aussi le nom de Regnault[3], vers cette date, dans plusieurs actes notariés dont le dernier date de 1532. Ce sont des achats de terrains et de métairies aux environs de Tours, qui nous prouvent que l'artiste jouissait d'une certaine aisance ; il dut mourir vers la fin de l'année 1532, et nous possédons l'acte de partage de ses biens, daté du 9 janvier 1533.

Enfin, nous voyons paraître dans sa succession un certain nombre d'enfants[4], parmi lesquels *Jean Regnault* qui exerce, comme son père, la profession de tailleur d'images[5]. C'est lui qui dut continuer l'atelier de la rue des Filles-Dieu ; la maison lui avait été attribuée en partage en 1533. Malheureusement, nous n'avons aucun renseignement sur sa carrière ni sur son œuvre.

Jean de Chartres, l'autre disciple de Michel Colombe, ne nous est connu que par la mention de l'acte de 1511 : « *Jean de Chartres, mon disciple et serviteur, lequel m'a servi l'espace de dix-huit ou vingt ans et maintenant est tailleur d'images de Madame de Bourbon.* » Nous avons pu conjecturer que

1. Coyecque, *Bull. de la Soc. d'hist. de Paris*, 1893, p. 132.
2. Arch. du notaire Viau, dépouillées par M. de Grandmaison.
3. Cf. L. de Grandmaison, *Réun. des Soc. des B.-A. des dép.*, 1899, p. 123.
4. C'est *Gatienne*, d'abord, fille du premier lit, qui a épousé un nommé *René Moreau*, ouvrier en draps d'or, soie et argent, puis les enfants du second lit, les filles, *Michelle*, *Barbe et Marie*, dont l'une a épousé *Bastien François*, l'architecte ; les fils, *Jean*, *Sébastien* et *Guillaume*. Les deux derniers sont encore mineurs.
5. Nous avons aussi son acte de mariage, daté de 1537. Giraudet, *Bull. monum.*, 1877, p. 77.

c'était lui le deuxième ouvrier français qui, avec Regnault, avait aidé Michel Colombe dans l'exécution du tombeau de Nantes. Peut-être est-ce lui également, qui est désigné par les lettres de Perréal où celui-ci, avant le marché de 1511, parle d'un disciple de Michel Colombe qu'il a fait venir à Bourg [1] pour marchander au sujet de la sépulture du duc de Savoie. Enfin, la mention de sa présence auprès de la duchesse de Bourbon, Anne de Beaujeu, est une indication précieuse qui nous assure de l'expansion des ateliers tourangeaux vers la haute Loire. Nous verrons qu'il ne fut peut-être pas étranger à l'exécution des statues de *Chantelle*, commandées par cette princesse [2].

Voilà à peu près tous les renseignements positifs que nous ayons sur ceux qu'on peut appeler les *élèves* de Michel Colombe, sur les artistes qui ont travaillé auprès de lui, et souvent sous sa direction. Nous connaissons encore les noms de quelques autres sculpteurs contemporains, qui travaillaient vers le même temps. La plupart paraissent avoir été de condition moins relevée : leurs travaux sont de moindre importance ; quelques-uns étaient peut-être cependant des artistes de valeur, et la découverte de quelque document peut les grandir subitement à nos yeux.

Charles ou *Charlot Courtois* [3], par les circonstances extérieures de sa vie, paraît bien avoir été, lui aussi, du grand atelier. C'était un Tourangeau originaire de Nouâtre. En 1501, il est dit habiter *rue des Filles-Dieu* et, en 1508, Guillaume Regnault assiste comme témoin à son mariage. En 1515, c'est lui, à son tour, qui sert de témoin à Regnault dans une acquisition. C'était donc sûrement un artiste du même groupe et du même monde.

Jean Colas semble avoir été surtout un sculpteur sur bois comme son père *Henri Colas*, déjà mentionné en 1471 [4], qui travaille, en 1500, aux préparatifs de l'entrée de Louis XII ; en 1522, il signe un marché pour un retable d'autel. *Jean Lediet* [5] sculpte des armoiries pour un mur neuf (1497). *Jean Augiers* [6] des images pour une croix de cimetière à *Bueil* (la croix existe encore, mais assez fruste) (1511). *Jean Pierre* [7] travaille, en 1515, pour l'entrée de François Ier. *Pierre Davignon* [8], maître sculpteur et mou-

1. Cf. plus haut, chap. IX, p. 366.
2. Cf. plus loin, chap. XII. M. l'abbé Bossebœuf (*Amboise*, 262) attribue encore à cet artiste le bénitier italien de Sainte-Radegonde, daté de 1522, où l'on relève les lettres IC (ou G). Cela nous paraît plus que douteux. Cf. plus haut, p. 200, n° 2.
3. Grandmaison, *Doc. inéd.*, p. 209 ; Giraudet, *Artistes tourangeaux*, p. 95.
4. Giraudet, p. 77.
5. Giraudet, p. 285.
6. Grandmaison, p. 210. — Bourassé, *Mém. S. A. T.*, VII, 183.
7. Giraudet, p. 323.
8. Giraudet, p. 110.

leur, pour un mystère représenté, en 1516. *Guillaume Arnault*[1] exécute, en 1520, un saint Michel pour le pavillon du roi, lors de l'entrevue avec Henri VIII. *Guillaume Langevin*, en 1519, sculpte un saint Honoré en pierre pour l'église Saint-Augustin de Tours[2]. La même année, on trouve mentionné, dans une pièce, un nommé *Nicolas Baschet*[3], sculpteur en terre cuite[4].

Il semble, d'après ces quelques renseignements, qu'il y ait eu à Tours, en dehors de Michel Colombe, dans les premières années du XVI^e^ siècle, un certain nombre de sculpteurs, travaillant à côté du maître. D'ailleurs, Michel Colombe, continuant les principes et la méthode de travail des imagiers du moyen âge, ne pouvait, en aucune façon, rester un isolé. Enfin, même sur les artistes qui ne faisaient pas partie de son atelier, son action personnelle devait s'exercer fortement et il dut susciter autour de lui, par son enseignement ou par son exemple, toute une série de productions approchant plus ou moins de la valeur de ses œuvres personnelles.

Et pourtant, alors que dans d'autres pays les morceaux d'école ou d'atelier paraissent foisonner autour des œuvres capitales, nous n'avons trouvé en Touraine qu'un assez petit nombre de ces productions si intéressantes à relever et à grouper pour montrer qu'il ne s'agit pas d'une manière individuelle et fortuite, mais d'un style général : si l'on n'était prévenu par les documents, à voir seulement les églises et les musées de Tours, on pourrait presque ignorer qu'il ait existé au début du XVI^e^ siècle une grande école de sculpture dont Tours fut le centre d'activité.

Les causes de destruction ont été nombreuses et nous les avons déjà énumérées. Malgré tout, s'il s'était produit autour de Michel Colombe la quantité d'œuvres que l'on rencontre par exemple dans le milieu troyen, il en subsisterait bien quelque chose; il faut donc admettre aussi que ces ateliers d'imagerie de Tours n'ont pas été très féconds, même à l'époque où nous sommes parvenus et qui paraît être la plus brillante de leur activité. Il en sortit quelques œuvres importantes, la plupart destinées dès l'origine à quitter la ville de Tours; elles étaient commandées par le roi ou la reine (tombeau

1. *Arch. Art fr.*, IV, 23. Les tentes et pavillon royaux, dont on sait le luxe, avaient été commandés dans cette circonstance solennelle aux ateliers de Tours.

2. Grandmaison, *Doc. inéd.*, p. 228; *Nouv. arch. Art fr.*, 1878, p. 244-245

3. *Nouv. arch. Art fr.*, 2^e^ série, t. I, p. 33.

4. Tous ceux-là sont certainement des Français; probablement des artistes modestes, taillant le bois et la pierre. En voici un (Giraudet, p. 63) qui est qualifié de *tailleur d'images en marbre*, et qui figure en qualité de témoin à un acte passé en 1521 par ce Jérôme Pacherot dont il a été question plus haut. Il s'appelle *Jacques de Charnières*, et ce pourrait bien être un étranger, comme son compère Jérôme Pacherot ; mais nous ne pouvons le certifier.

de Nantes), par de grands seigneurs, comme le cardinal d'Amboise (saint Georges de Gaillon) ou comme les Montmorency (Vierge d'Écouen). On exécuta à Tours des monuments destinés à figurer même dans des églises de Paris (tombeau des Poncher). Mais certainement on s'y adonna moins à la production courante et industrielle que dans les ateliers de Troyes.

Nous pouvons cependant grouper sous cette rubrique *atelier de Michel Colombe*, un certain nombre de morceaux dont quelques-uns sont peut-être antérieurs à la mort de l'artiste, mais qui, en tous cas, sont généralement contemporains de son élève Guillaume Regnault. Presque tous sont de premier ordre et l'on serait même tenté de les attribuer pour la plupart à Regnault lui-même. Nous ne possédons cependant de celui-ci qu'une seule œuvre certaine. C'est le tombeau de Louis de Poncher, daté de 1523. Nous l'étudierons tout à l'heure à son rang historique approximatif dans la série de ces œuvres, qui représentent pour nous aujourd'hui la grande école de sculpture tourangelle de 1500 à 1530.

Nous allons voir s'y achever et s'y épanouir ici cet art délicat et gracieux, bien que robuste encore et plein de sève, que nous avons vu se former à la fin du xv^e^ siècle ; nous nous contenterons du reste de chercher ce qui peut se rattacher dans une certaine mesure à cette dernière grande école gothique que nous avons suivie jusqu'à Michel Colombe, et nous laisserons de côté certaines productions, contemporaines de ses successeurs, qui nous entraîneraient dans les manifestations de cet esprit nouveau qui s'éloigne du pur esprit français et qui commence dès lors à se propager de façon indéniable.

Sainte Catherine de la collection Lobin.

L'un des morceaux les plus anciens que nous connaissions de cette série et l'un des plus proches aussi de l'art de Michel Colombe est une petite statue de *sainte Catherine*, en marbre blanc, d'environ un mètre de hauteur, qui a fait partie de la collection de M. Lobin de Tours, et dont on ne sait aujourd'hui ce qu'elle est devenue [1].

Debout, la main droite appuyée sur une grande épée nue, elle rappelait singulièrement les Vertus du tombeau de Nantes : son costume comme le leur

1. C'est là un exemple de cette lamentable dispersion des œuvres d'art dont nous nous plaignons. Celle-ci avait été sans doute « recueillie » dans quelque modeste église de Touraine et se trouve maintenant dépaysée à jamais. Nous avons pu retrouver sa piste, après la vente de la collection Lobin, chez un premier puis chez un second marchand, mais force nous a été de nous arrêter devant l'ignorance ou le mauvais vouloir du dernier. Espérons que la reproduction que nous en donnons, d'après une photographie ancienne qu'a bien voulu nous communiquer M. l'abbé Bossebœuf, fera surgir quelque indication sur le sort définitif de cette œuvre charmante.

était précis et réaliste, son surcot de pelleterie traversé par une chaîne d'orfèvreries absolument identique dans le détail à celle de la *Justice* de Nantes, ses manches fendues très haut, comme celles de la *Force*, et son manteau ramené par-devant selon la formule habituelle; celui-ci était d'une exécution un peu plus sèche seulement et moins moelleuse que celui des Vertus de Colombe.

Cliché Bossebœuf.
Anc. coll. Lobin. — Sainte Catherine. (Marbre.)

Sa physionomie était à la fois très individuelle et très proche de ce type particulier de figures rondelettes et spirituelles, au petit nez retroussé, dont nous avons déjà maintes fois parlé. Enfin, la pose générale, simple, calme, très aisée, sans maniérisme aucun, une certaine façon aussi d'incliner légèrement la tête sur le côté qui est précisément celle de la *Justice* de Nantes, complétait son analogie avec les œuvres que nous avons étudiées tout à l'heure[1].

Tête d'ange du Verger.

Après la sainte Catherine de la collection Lobin, voici encore un morceau sur le sort duquel nous ne sommes pas mieux fixé, quelles qu'aient été nos recherches depuis plusieurs années : c'est une tête d'angelot dont nous connaissons deux moulages, l'un au Musée Saint-Jean à Angers, l'autre au Musée des Antiquaires de Poitiers. C'est un simple fragment, mais qui nous fait soupçonner l'existence d'une œuvre de premier ordre. L'original provenait dit-on, du *château du Verger* (Maine-et-Loire) : le catalogue du Musée Saint-Jean précise même en désignant le couvent de Sainte-Croix, près du château du Verger[2].

Le somptueux château du Verger, bâti à la fin du xv^e^ siècle pour Pierre

1. La différence flagrante qui se marque entre cette œuvre-ci et la sainte Catherine de Cléré que nous avons étudiée précédemment (cf. chap. VIII, p. 327) prouve tout le progrès accompli dans l'espace de 10 ou 15 ans, ou toute la distance qui sépare, si les deux morceaux sont plus rapprochés l'un de l'autre, un imagier modeste, plus attaché aux formules du passé, d'un maître véritable et discrètement novateur.

2. Catal. Godart Faultrier, p. 465, n° 2751. D'après ce même catalogue, cet objet aurait appartenu, dans la première moitié de ce siècle, à M. *Beauvois*, apiculteur. La famille ignore actuellement ce qu'est devenu l'objet, et M. Aug. Michel, conservateur actuel du Musée, n'a pu nous fournir aucun autre renseignement à cet égard.

de Rohan, maréchal de Gyé, pouvait, nous l'avons vu, rivaliser avec le château de Blois lui-même[1]. Il n'en reste plus aujourd'hui que des douves admirables, quelques tourelles d'enceinte et des bâtiments secondaires. Quant au prieuré de Sainte-Croix, il avait été fondé tout auprès du château, en 1493, et possédait une chapelle magnifique, ornée de statues et de vitraux[2] : ce n'est plus également aujourd'hui qu'une ruine enclavée dans un domaine rural[3].

Tête d'ange provenant de la chapelle du Verger.
(Moulage.)

Il y avait dans le chœur de cette chapelle *Sainte-Croix du Verger* un *tombeau* que le maréchal s'était fait préparer à lui-même avant sa mort (entre 1494 et 1513 par conséquent) et qui comportait, d'après des témoignages anciens, « sa ressemblance en albâtre »[4]. Il est très probable que la statue gisante ou priante était accompagnée de quelques angelots, et la tête dont il s'agit ici est sans doute un fragment de l'un d'eux.

1. Cf. plus haut, chap. I, p. 34.

2. Il y a au Musée de Saint-Jean, à Angers, quelques boiseries décoratives flamboyantes qui proviennent du Verger (*Cat.*, n° 2146). D'après M. C. Port (*Dict. hist. M.-et-L.*) plusieurs fragments des vitraux de la chapelle auraient figuré dans les collections d'Houdan et Mordret. Il y a des verrières entières de même provenance dans l'abside de Saint-Maurice-d'Angers.

3. Dans les communes de *Seiches* et de *Mathefelon*, nous avons retrouvé quelques débris de sculpture décorative qui proviennent certainement du château, et que l'on a utilisés dans des constructions modernes. Nous avons relevé ici des culs-de-lampes gothiques, là des ornements à l'italienne, un grand chapeau de triomphe, par exemple. Nous avons surtout remarqué deux anges volants, sculptés en bas-relief, l'un à Seiches, l'autre à Mathefelon. Ils sont de style gracieux et d'expression très douce, très gothiques encore. Mais notre tête d'angelot était certainement d'un travail très supérieur. Le catalogue d'Angers prétend que l'original était en pierre ; il aurait été en marbre ou en albâtre que nous n'en serions pas très étonné.

4. Cf. de Maulde, *Pierre de Rohan, maréchal de Gié*, p. 117.

Il est entré récemment au Musée Saint-Jean, à Angers, un fragment en marbre tendre, très effrité et rongé par la pluie, que l'on dit venir de la chapelle du Verger : c'est le buste, presque informe malheureusement, d'une statue funéraire d'homme gisant en armure. C'est probablement là aussi un fragment du monument funéraire du maréchal [1].

Si vraiment la tête d'angelot provient de ce tombeau, bien que nous n'ayions pas de texte nous révélant le nom de son auteur, l'attribution du monument à Michel Colombe ou à son atelier s'imposerait presque, tant le style de cette figure paraît conforme au caractère des angelots du mausolée de François II, de celui surtout qui se trouve à côté du duc et dont les cheveux sont partagés en deux grandes masses retombant de chaque côté de la figure. Cette attribution n'aurait du reste rien d'impossible ; car le grand sculpteur tourangeau alors dans le plein éclat de sa renommée, était certainement connu en Anjou ; l'invitation que nous lui avons vu adresser par Louis du Bellay, abbé de Saint-Florent de Saumur en est une preuve [2].

La tête d'angelot que nous possédons est d'une douceur et d'une suavité exquise ; le parti pris que nous observons dans le galbe général du visage, dans la forme des yeux, du nez et de la bouche, dans celle du grand front bombé et des masses de cheveux encadrant le visage la rapprochent quelque peu de ces figures que nous avons rencontrées vers la fin du xv^{e} siècle dans le Bourbonnais. Mais elle nous fait penser surtout aux plus délicates des productions de l'école de Colombe, plus raffinées peut-être même que cellesdu maître, à la Vierge d'Olivet par exemple, que nous allons analyser tout à l'heure.

Vierge de La Carte.

Il eût été assez naturel que le maréchal de Gyé s'adressât aux ateliers de sculpture de Tours pour embellir son château ou sa chapelle du Verger. Il l'était encore bien davantage que le financier *Jacques de Beaune* fît travailler les artistes ses compatriotes. Celui-ci était en effet sorti d'une de ces grandes familles de bourgeoisie tourangelle comme les Briçonnet, les Poncher, les Berthelot, les Ruzé, etc. Il était fils de ce *Jean de Beaune*, négociant et

1. M. Célestin Port, dans son *Dictionnaire historique de Maine-et-Loire* (III, p. 686), parle cependant d'une statue de *porphyre* couchée en habit de guerre, sur un socle de marbre noir. Elle n'aurait été vendue et dépecée qu'en 1820 ; mais l'indication de cette matière très surprenante en elle-même est contredite par les témoignages rapportés ci-dessus.

Le recueil de Gaignières nous montre justement un dessin du tombeau du maréchal (Pe 2, fol. 24), qui comprend une statue gisante de marbre blanc ou d'albâtre sur une dalle de marbre noir et accompagnée de *deux petits angelots* agenouillés. Le tombeau de François de Rohan, archevêque de Rouen († 1536), dans la même chapelle, comprenait, d'après Gaignières (Oa 15, fol. 108), une figure à genoux sans angelot.

2. Cf. plus haut, chap. IX, p. 349.

marchand drapier, qui avait été maire de Tours en 1471[1]. Protégé par Anne de Bretagne et arrivé, vers la fin du règne de Louis XII, à une fortune extraordinaire, il était tout naturel aussi qu'il suivît l'exemple de la reine Anne sa protectrice, qui venait de témoigner sa faveur à ces artistes par la commande du tombeau de Nantes.

De fait, nous savons que c'est *Guillaume Besnouard*, architecte tourangeau, qui avait construit ou agrandi l'hôtel de Beaune à Tours, que c'est aux *François* qu'avait été commandée l'exécution de cette fontaine de Beaune dont le financier fit tous les frais[2].

Celui-ci était, depuis la fin du xv^e^ siècle, seigneur de La Carte, aux portes de Tours[3]. En 1499, des lettres patentes de Louis XII érigèrent sa terre en châtellenie, et c'est là qu'il se fit construire, après 1499, une maison de campagne somptueuse, qu'il abandonna plus tard, après 1515, lorsque, à l'apogée de sa fortune, il eut été gratifié par Louise de Savoie de la terre de Semblançay[4].

La chapelle seule du château de La Carte subsiste aujourd'hui, le reste ayant été reconstruit depuis la Révolution. Elle était, il y a peu de temps encore, ornée de très beaux vitraux représentant l'*Adoration des Bergers* et l'*Adoration des Mages*, avec les portraits du financier et de sa femme, Jeanne de Ruzé, en donateurs[5]. Elle possédait aussi une statuette de Vierge qui nous intéresse particulièrement.

Cette petite Vierge, qui figurait jadis au portail de la chapelle de La Carte, au milieu d'un de ces tympans à jour que nous avons décrits plus haut, et qui se trouve aujourd'hui à l'intérieur de la chapelle, date donc très vraisemblablement des premières années du xvi^e^ siècle, entre 1499 et 1515. Elle a été commandée par Jacques de Beaune, et nous croyons pouvoir affirmer, d'après son style, que c'est à l'atelier de Michel Colombe[6].

1. Cf. Spont., *Semblançay*.

2. Cf. plus haut, p. 364-365.

3. En 1497, il se fit octroyer par Françoise de La Rochefoucauld, dame de Montbazon, de laquelle relevait la terre de La Carte, certains droits de justice et aussi le droit « de faire bastir et édifier chastel et maison forte en ce lieu ». (Cf. abbé Chevalier, *Mém. Soc. arch. Tour.*, t. XIII, p. 266.)

4. Il y fit également bâtir, à côté d'un vieux château gothique, une demeure magnifique, selon les nouvelles données du style de la Renaissance (il n'en subsiste plus guère aujourd'hui que les fondations et la chapelle. Mais c'est à La Carte qu'il se retira cependant, après sa disgrâce, en 1526 ; sa famille y rentra même plus tard, malgré la confiscation de ses biens, qui avait suivi sa condamnation et son exécution.

5. Ces vitraux ont figuré à l'Exp. rétrosp. de Tours, en 1873, n° 88-89. Cf. de Grandmaison, *Bull. Soc. A. Tour.*, II, 440. Ils ont été vendus depuis. Jacques de Beaune avait fait aussi agrandir considérablement l'église de *Ballan* et l'avait dotée de très beaux vitraux qui subsistent encore. On y voit également son portrait et celui de sa femme.

6. Elle avait été, comme les vitraux, vendue par les anciens possesseurs du château. M. *Duchet*, le propriétaire actuel, a eu la bonne fortune et l'intelligence de la racheter et de la replacer dans

Elle est en terre cuite et non pas en marbre comme les Vierges que nous allons rencontrer tout à l'heure. Mais nous savons que Michel Colombe lui-même n'ignorait pas ce procédé puisque, même en laissant de côté des œuvres incertaines que l'on cite d'habitude, il avait certainement utilisé la terre cuite pour les patrons de la sépulture de Brou.

On a dit[1] que ce procédé avait été introduit et mis à la mode par des Italiens tels que Jean de Candida, Laurana ou Mazzoni. De fait, c'était un procédé très courant en Italie et appliqué fréquemment, en particulier dans le Nord, pour de nombreux ensembles de décoration, à San-Satiro ou à Sainte-Marie des Grâces de Milan, par exemple. Nous connaissons cependant, en France, quelques œuvres de pur style gothique exécutées en terre cuite. Telles une statuette de Roi du xv^e^ siècle, au Musée du Louvre[2], le retable provenant des environs de Bernay, au Musée de Cluny[3], la Vierge du beffroi d'Amboise, etc.[4].

Cette œuvre-ci est également toute française d'inspiration et d'allure. Il y a bien des Vierges allaitant dans l'art italien. C'est même en 1503 qu'*Andrea Solario* peint, pour un couvent de Blois, la fameuse *Vierge au coussin vert* (aujourd'hui au Musée du Louvre) ; mais l'imagier de Tours n'avait pas besoin de ces modèles : d'innombrables Vierges gothiques, debout, portant l'enfant et lui donnant le sein, suffisaient à lui suggérer ce thème familier. Il l'a simplement modifié légèrement en y apportant la nuance particulière de son esprit et de celui de son temps : le bambin ne se précipite plus gloutonnement sur le sein de sa mère, comme dans certaines Vierges gothiques du xv^e^ siècle, celle de la Cour-Dieu, à Orléans, par exemple ; il la regarde en souriant, tandis que celle-ci le contemple elle-même tendrement, la tête légèrement inclinée vers lui ; d'un geste délicat et modeste elle soulève discrètement le voile qui couvre sa poitrine pour lui présenter la pointe de son sein et, de son autre main, elle joue avec le petit pied de l'enfant.

Il y a, dans cette statuette, une vérité de geste, une grâce d'attitude qui

son milieu. Il a mis l'original à l'abri dans la chapelle, et l'a remplacé au portail, d'ailleurs restauré, par un moulage.

1. Cf. de la Tour, *Jean de Candida*, p. 10-11.

2. *Cat. sc. mod.*, n° 121.

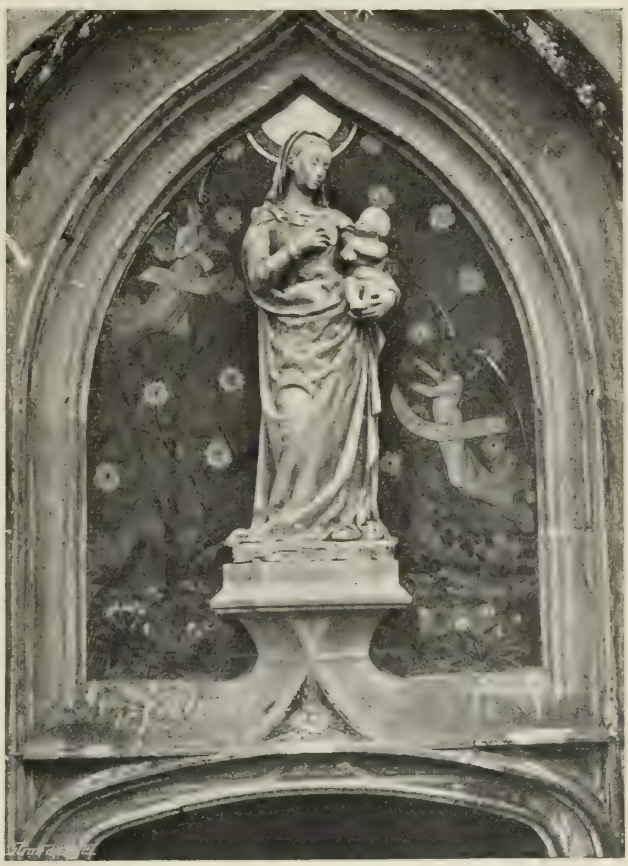
3. Cf. plus haut, chap. VII, p. 261.

4. Aux environs de Tours, les deux bustes de La Péraudière (cf. Palustre, *Album Exp. Tours*, 1891, pl. XV), qui datent des premières années du xvi^e^ siècle, sont également en terre cuite ; mais ce sont des œuvres d'un caractère tellement exceptionnel et d'une présentation si italienne que nous ne croyons pas pouvoir affirmer, avec M. Palustre et M. Gonse, que ce sont des œuvres françaises, bien que le type des personnages représentés paraisse assez français : il n'est guère possible, par conséquent, selon nous, de les attribuer à l'atelier de Michel Colombe. — Cf. plus haut, chap. VI, p. 163.

CHATEAU DE LA CARTE. — VIERGE (TERRE CUITE)

(ÉCOLE DE MICHEL COLOMBE)

sont proprement exquises. Nous touchons ici à ce sommet si rarement atteint en art et pour si peu de temps, où la réalité est traduite simplement, sans vulgarité, et où la grâce naissante ne dégénère pas encore en maniérisme. Nous avions auparavant les robustes nourrices flamandes ou bourguignonnes du XV^e^ siècle ; nous aurons ensuite les belles mondaines (comme la Vierge que nous verrons tout à l'heure à Moulins) qui verseront dans le joli et dans le précieux, et prendront des sourires aigus et des gestes maniérés.



Cliché Duchet.
Chapelle de La Carte. — Portail restauré.

Ici, le type de la figure reproduit encore ce petit visage de jeune paysanne tourangelle cher à Fouquet et à ses émules. Moins idéalisé peut-être même que dans les grandes figures de Michel Colombe, il est assez proche de celui de notre Sainte Catherine de tout à l'heure. Pour le costume, son arrangement et son exécution, bien français également, sont conçus selon les habitudes de l'atelier de Michel Colombe. Le pied de la Vierge, qu'un italianisant n'eût pas manqué de montrer nu, apparaît discrètement au bas de sa robe, chaussé d'une grande pantoufle ronde, selon la mode du temps. La tête est couverte d'un voile d'un arrangement ingénieux ; un léger fichu retombe sur la poitrine. Au-dessous, le corsage ajusté modèle délicatement le torse ; les manches collantes sont relevées au poignet ; un ruban entoure la taille et forme, sur le devant, un petit nœud très finement indiqué. Enfin, le manteau qui tombe des épaules, ramené par-devant, de la droite vers la gauche, selon la formule que nous avons vue se créer peu à peu dans l'école, enveloppe presque tout le bas de la figure de belles chutes de plis laineux et souples ; ces plis sont légèrement plus profonds et plus habiles peut-être que

dans les marbres ; mais cela tient sans doute à la matière qui se prêtait davantage à ces effets.

L'enfant est complètement nu : son petit corps, joliment modelé, a des replis profonds et des bouffissures de chair molle ; mais il n'a rien de la joliesse du bambino italien, et il reste encore suffisamment de réalisme dans sa grosse tête pour nous faire sentir son origine. Sa nudité même ne doit pas nous étonner dans une œuvre française, puisque nous en connaissons, dès le XIV^e^ et le XV^e^ siècle, qui ne sont pas plus habillés [1].

Par sa provenance presque illustre, par son allure aisée et souple, par son charme exquis et discret, cette petite Vierge de La Carte, qui n'est presque pas connue, mérite donc d'être rangée, à notre avis, parmi les œuvres essentielles de l'atelier de Michel Colombe, et le maître y aurait mis lui-même la main que nous n'en serions pas très étonné [2].

Vierge d'Olivet.

Il en est de même de la Vierge d'Olivet. Mais celle-ci, grâce à sa présence au Louvre [3], est aujourd'hui beaucoup plus célèbre. Elle est plus importante aussi, étant de grandeur naturelle, et taillée dans une matière plus noble, le marbre. Par contre, nous sommes encore moins renseignés sur son histoire. Elle fit partie de la collection du peintre *Timbal* ; celui-ci l'avait, paraît-il, trouvée chez un marchand, qui disait la tenir du château d'*Olivet*, près d'Orléans : d'où son nom. Mais elle n'était là que depuis la Révolution. Venait-elle d'Orléans ? Nous n'en avons aucune mention dans les descriptions du XVIII^e^ siècle, celle de Beauvais de Préau, par exemple ; mais, cela n'est pas une raison absolue. D'après Montaiglon, elle pourrait provenir de Tours et peut-être de l'église Notre-Dame-la-Riche ; mais c'est là une simple hypothèse.

Une vieille attribution la donnait aux Juste. Montaiglon [4] a très nettement indiqué que cette attribution était absurde et que l'œuvre apparaissait comme sûrement française et tourangelle. Dans une analyse très fine de tous les détails de l'œuvre, il a même cru trouver certaines indications matérielles sur

1. Cf. plus haut, chap. IV, p. 79.

2. Il ne nous reste, malheureusement, aucune œuvre de même style et de même technique à rapprocher de cette statuette. Pourtant, Benjamin Fillon, dans son *Art de terre chez les Poitevins*, décrit un fragment de Vierge en terre cuite portant l'enfant qui lui serait passé sous les yeux. « La tête en était, dit-il, très délicate, d'une douceur infinie, le mouvement très souple et très naturel des draperies, l'étroitesse de la poitrine, rappelait certains produits de l'école de Tours. » Ce fragment avait été trouvé à *Lussac*, dans le Haut-Poitou. Mais il nous a été impossible de savoir ce qu'il est devenu.

3. *Cat. sc. mod.*, n° 143. — Voir l'héliogravure en tête du volume et le profil de la figure dans l'*Introduction*.

4. *La famille des Juste*, p. 55-58.

sa provenance, au moins sur la façon dont elle était placée à l'origine : la terrasse légèrement inclinée sur laquelle posent ses pieds montre, suivant lui, qu'elle devait figurer assez haut, l'inclinaison étant un artifice pour permettre d'en bas de voir complètement les pieds. Étant données ses dimensions, elle ne pouvait guère trouver place sur un autel, et nous sommes avertis de plus qu'elle devait être à l'air par la façon dont certaines parties sont légèrement rongées par les intempéries. Mais l'effet n'étant pas égal partout, Montaiglon supposait encore avec apparence de raison qu'elle était abritée sous un dais qui en garantissait les parties hautes. Le côté droit paraissant avoir le plus souffert, c'est lui qui aurait été exposé au vent et à la pluie.

Ce ne sont là que des détails extérieurs et du reste un peu hypothétiques. Ce qui l'est beaucoup moins, ce sont les conclusions que Montaiglon a pu tirer du style même de la figure. Il a fait ressortir surtout le caractère de son allure générale, si calme, si sereine, d'une majesté si douce, et « cette beauté tranquille et chaste, dit-il, qui s'harmonise avec l'expression grave, malgré sa jeunesse et sa candeur, de la jeune mère ».

Le geste plein de précaution et de respect avec lequel elle porte son fils en soulevant un pan de son manteau pour recevoir ses petits pieds divins et ne pas toucher, semble-t-il, la chair de l'Enfant Dieu est d'un sentiment tout voisin de celui de la Vierge de La Carte se disposant à allaiter le Sauveur. Il va peut-être même encore plus loin dans la recherche de la délicatesse et de la pureté, et nous saisissons ici comme un retour très sensible vers la noblesse et la dignité tranquille qui avait été le propre de l'art du XIII^e^ siècle. Quelque familiarité qui subsiste dans ces Vierges de l'école de Michel Colombe, où le bambino, par une espèce de formule courante, va presque toujours jouer avec le fichu de sa mère, il semble que nous y retrouvions un peu plus que le thème courant, depuis le XIV^e^ siècle, de la mère jouant avec son enfant. Cette Vierge d'Olivet, en particulier, présente au monde l'enfant Sauveur avec une gravité douce, presque solennelle, avec un sourire léger qui ne s'adresse pas seulement à son fils, et qui rappelle un peu celui des Vierges gothiques du XIII^e^ siècle, à Paris, à Chartres ou à Amiens.

Assurément, le type du visage a bien changé. Ce ne sont plus les traits réguliers et impersonnels des Vierges du XIII^e^ : deux siècles de réalisme ont passé par là ; on en est venu à un idéal plus humain ; on a copié la nature de plus près ; on a aimé à faire la Vierge à la ressemblance de telle ou telle personne ; Fouquet a pu lui donner les traits d'Agnès Sorel, et l'on sent bien dans notre imagier l'héritier direct de ces naturalistes ; c'est bien un type de femme réelle, un type de française, un type de tourangelle qu'il a choisi, avec son visage un peu plat, large et plein, le front haut, les yeux un peu écartés. Mais

il a été, on le sent bien aussi, touché d'une préoccupation nouvelle. La comparaison est extrêmement curieuse à faire entre les masques de notre Vierge, d'une Vierge française du XIV^e^ siècle et d'une Vierge bourguignonne (nous avons essayé de rapprocher sur la figure ci-contre, les masques de la Vierge de Marcoussis, de la Vierge d'Autun et de la Vierge d'Olivet). Au fond, les éléments de la figure, sa coupe générale, presque son expression, sont identiques : il y a un air de famille indéniable entre les trois visages ; mais que de différences dans la façon d'interpréter ces divers éléments ! Au lieu de copier naïvement comme faisaient l'imagier du XIV^e^ siècle, le nôtre arrange et régularise légèrement les traits ; ce qu'il y avait d'un peu vulgaire dans la figure de la Vierge franco-flamande s'atténue, ce qu'il y avait de santé exubérante dans la face ronde de la bourguignonne s'affine. On sent une recherche d'élégance dans la bouche plus petite, le nez plus droit, le front plus régulier. Le rapprochement de cette figure avec les œuvres tourangelles, contemporaines de Solesmes et même avec les Vertus de Nantes nous montre comment, sans intervention encore bien entendu de quelque type étranger, abstrait, italien ou antique, le modèle est ici plus sévèrement choisi, les traits moins accentués, plus épurés, plus dépouillés de leur caractère individuel, comment le *type* cherché, voulu, résumant et idéalisant la nature, s'y dessine bien davantage. Or cette accentuation même des tendances de l'école suffirait à nous prouver que nous avons affaire ici soit à une œuvre des toutes dernières années de Michel Colombe, soit plutôt à une œuvre de l'un de ses élèves, continuant les traditions du maître, mais continuant aussi l'évolution commencée par lui.

Dans l'ensemble de la figure, du reste, les proportions sont plus élancées ; on sent une recherche volontaire d'élégance et moins de robustesse que dans les Vertus de Nantes elles-mêmes. C'est là un signe matériel qui nous montre que nous nous éloignons de plus en plus du style du XV^e^ siècle.

Quant à l'enfant, Montaiglon le trouvait inférieur et beaucoup moins intéressant que la Vierge. Il est cependant assez caractéristique encore. Il est nu, le bas du corps enveloppé de langes, et sa mère le porte sur le bras droit ; mais tout cela était assez habituel, et il ne faut pas y chercher de signification particulière. Mais il est encore un peu épais et lourdaud : c'est un bon petit paysan joufflu, frisé et souriant, de la race du petit saint Cyr de Jarzé, il ignore la grâce raffinée des bambins italiens. Cependant, par un raffinement progressif, nous voyons, semble-t-il, le véritable type de l'enfant se former dans l'art français : l'on renonce peu à peu à ces petits magots à tête vieillote dont on s'était contenté jusque là ; la grâce est un peu lourde, mais elle est de plus en plus sensible, et cependant l'on ne saurait constater encore aucun emprunt aux modèles italiens.

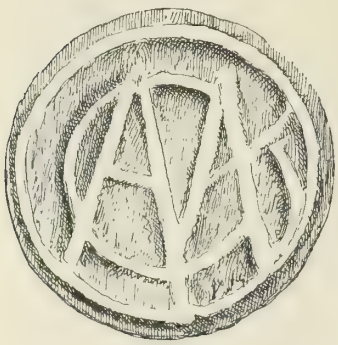
Le seul détail de l'exécution suffirait à mettre la Vierge d'Olivet au premier rang parmi les œuvres contemporaines : on y retrouve dans le travail du marbre la même sûreté, le même fini, la même perfection, le même art que dans les figures du tombeau de Nantes. Les mains, par exemple, sont d'un modelé souple et ferme et d'une vérité admirable, délicates et fuselées, sans exagération d'élégance et de préciosité. La draperie est d'une habileté suprême : le manteau, ramené sur le devant du corps par la main gauche qui le soutient, se répand en belles chutes de plis souples et bien étoffées, et donne, remarquait Montaiglon, de la largeur et comme de la base à l'ensemble de la figure. Il a la même beauté tranquille et mesurée que ceux des Vertus de Nantes; on retrouve du reste partout ici la même précision, le même soin minutieux de l'exactitude, le même sens de la vérité simple que dans les œuvres certaines de Michel Colombe.

Masques de trois Vierges françaises. (Moulages.)
V. de Marcoussis. *V. d'Olivet.*
V. d'Autun. (*Coll. Bulliot.*)

Le voile qui couvre le haut de la tête retombe en poire d'un côté, et s'arrange très exactement par derrière sans aucune supercherie ni artifice. Il revient enfin par-devant pour couvrir la poitrine suivant une disposition que nous avons déjà rencontrée dans la *Prudence* de Nantes et la Vierge de La Carte. La robe est légèrement décolletée avec un bord perlé; elle est fendue sur la poitrine et fermée par des boutons cousus au bout d'une petite lanière. Le manteau qui couvre les épaules est attaché sur la poitrine par une ganse passée dans un coulant et dont l'enfant tient l'extrémité dans ses menottes. Une petite ceinture de cuir serre la taille. Les pieds, enfin, sont chaussés des grosses pantoufles habituelles à semelles épaisses. Il semble que rien ne serait plus facile que de refaire en réalité le costume relativement simple et presque populaire que l'artiste a copié naïvement sur nature.

Quelques parties seulement étaient polychromées, la petite ceinture de cuir, le voile de tête qui devait être bleu, les cheveux qui devaient être dorés. Et cela nous remet en mémoire les sculptures « peintes d'or et d'azur » que nous décrit un texte du XVI^e^ siècle dans l'église Saint-Saturnin de Tours et qui sont si malheureusement disparues [1].

Sur une sorte de fermoir ou d'agrafe qui retient sur la poitrine, non le manteau, comme on le dit d'habitude, mais le voile, on voit un ornement assez compliqué où l'on peut distinguer une sorte de monogramme formé de lettres enlacées. Ce monogramme a généralement beaucoup intrigué. Il est très probable qu'il faut y voir, ainsi que l'ont indiqué Montaiglon [2] et Courajod [3], un simple abrégé de formules religieuses (sans doute O MARIA), analogue à celles que l'on inscrivait dans les broderies de lettres figurées sur le bord des manteaux dont nous avons parlé plus haut [4]. Il est bien inutile d'y chercher une signature. Les habitudes n'autorisaient guère l'artiste à ces fantaisies, et Montaiglon affirme avec juste raison qu'aucun imagier ne se fût ainsi permis de mettre son nom sur la poitrine de la Vierge [5]. En tout cas, la supposition de M. l'abbé Bossebœuf [6], qui veut voir ici le monogramme de *François Marchand*, quand bien même toutes les lettres de son nom s'y reconnaîtraient, est absolument inadmissible, si l'on réfléchit tant soit peu à la date (1543 pour le jubé de Chartres) et au style des œuvres du sculpteur orléanais.



Monogramme de la Vierge d'Olivet.

Aucune raison extérieure, aucun texte ne nous permet de préciser encore ni une date, ni un nom pour la Vierge d'Olivet, mais le rapport de cette œuvre est évident avec celles du maître. Elle présente peut-être, ainsi que nous l'indiquions, quelque chose de plus affiné, de plus délicat, on dirait volontiers de plus parfait, quelque chose qui ferait croire soit à une réussite extraordinaire, soit au développement entre les mains d'un artiste très habile, mais très voisin encore du maître, des principes posés par celui-ci.

1. Cf. plus haut, chap. IX, p. 359-360.

2. *Art. cit.*, p. 57.

3. *Bull. Soc. antiquaires*, 1877, p. 205-206. Courajod rapprochait de ce bijou un disque en bronze évidé du Musée national bavarois de Munich dont le milieu évidé présente les mêmes lettres. Nous aurions donc ici la copie possible d'un bijou réel.

4. Cf. chap. VII, p. 258-259.

5. Celle même que l'on a voulu lire sur la chape de Saint-Pierre de Solesmes, se présente tout différemment. Cf. chap. VIII, p. 295.

6. *Bullet. Soc. archéol. Tour.*, t. XI, p. 131-132.

M. Louis de Grandmaison a insinué que cet artiste pourrait bien être *Guillaume Regnault* : connaissons-nous assez la manière de Regnault pour nous permettre vraiment cette attribution qui ne repose que sur des raisons de style ? En tous cas, si Regnault a réussi à produire une œuvre pareille, il faut reconnaître qu'il était l'égal de son maître. Il est vrai qu'il est l'auteur de la Roberte Legendre, qui est aussi un pur chef-d'œuvre de grâce délicate, de sérénité douce et de plénitude tranquille.

Vierges de la Bourgonnière, de Mesland et d'Écouen.

On voit au Musée du Louvre, dans la salle de Michel Colombe, en pendant à la Vierge d'Olivet, une seconde Vierge en marbre, grande comme nature, qui paraît bien, dès le premier abord, appartenir à la même époque et à la même école [1]. Elle figurait avant la Révolution au château d'*Écouen* et fut apportée à Versailles en 1793, pour garnir le Musée du chef-lieu du département. Attribuée ensuite à l'église Notre-Dame, en 1815, elle avait été reléguée dans la sacristie, d'où Courajod obtint de la faire rentrer au Louvre [2]. Pour lui, comme pour Montaiglon, l'œuvre datait, à n'en pas douter, des premières années du xvi[e] siècle et appartenait très probablement à l'école de la Loire.

Les rapprochements que nos recherches nous ont permis de faire entre cette statue et deux autres Vierges retrouvées dans la région de la Loire, l'une presque identique à *Mesland* [3], dans l'église d'un prieuré dépendant autrefois de Marmoutier, l'autre, très analogue au château de *la Bourgonnière* en Anjou, confirment, s'il en était besoin, cette opinion, appuyée déjà de l'autorité de deux maîtres tels que Montaiglon et Courajod.

C'est donc très probablement aux ateliers de Tours que l'un des Montmorency, le futur connétable Anne, ou peut-être son père Guillaume, se serait adressé pour commander cette Vierge. Le fait n'a rien d'anormal, étant donnée la célébrité de ces ateliers que l'on venait trouver aussi bien de La Rochelle que de Rouen, de Bourg que de Paris. Mais le château d'Écouen d'où provient la statue, ne fut commencé que vers 1532 [4]. A moins donc qu'elle n'ait été commandée antérieurement, notre statue est exactement contemporaine

1. Elle a été mentionnée par Montaiglon à la fin de son article sur la *famille des Juste* (p. 59-60) après la Vierge d'Olivet. Elle se trouvait alors dans la sacristie de la paroisse Notre-Dame à Versailles où Courajod, qui en avait élucidé la provenance, l'avait signalée à Montaiglon dans une lettre que reproduit celui-ci à la fin de son article.

2. *Bull. des Musées*, 1890, p. 192-199. *Cat. sc. mod.*, n° 144.

3. Cf. P. Vitry, *La Vierge de Mesland et la Vierge d'Écouen*, *Bull. Soc. arch. Tour.*, 1898, t. XI, p. 453-455.

4. Cf. Palustre, *Arch. de la Ren.*, p. 176.

des dernières années de Guillaume Regnault, qui mourut vers la fin de 1532, et si ces trois statues d'*Écouen*, de *Mesland* et de la *Bourgonnière*, nous donnent bien encore le type de Vierge créé par les successeurs de Michel Colombe, il n'y aura pas à s'étonner qu'elles s'éloignent quelque peu du type initial dont la Vierge d'Olivet était encore très proche, et de l'idéal purement français qui avait été celui du maître.

Des trois statues que nous venons de mentionner, la *Vierge de la Bourgonnière* nous paraît, par son style, être la plus ancienne : c'est celle qui se rapproche le plus de la Vierge d'Olivet, et ce que nous pouvons savoir de son histoire ne fait que nous confirmer aussi dans cette idée. Elle fait partie d'un ensemble de sculptures admirablement conservées avec leur polychromie intacte qui se trouve dans la chapelle du château de la Bourgonnière, entre Saint-Florent-le-Vieil et Ancenis, à quelque distance de la Loire[1].

Le château fut rebâti au début du XVI^e^ par les du Plessis, seigneurs de la Bourgonnière, à côté d'un ancien château fort du XV^e^ siècle et sur des plans beaucoup plus vastes. La chapelle seule de ce deuxième château est demeurée presque intacte. Le baron de Wismes[2] en plaçait l'origine première vers 1480. Mais il nous paraît impossible d'en faire remonter la décoration plus haut que 1509, date de la mort de Jean du Plessis, car on constate partout la présence des armoiries et emblèmes de son fils Charles et de la femme de celui-ci, Louise de Montfaucon. D'autre part, Palustre a très justement combattu l'opinion qui attribue l'architecture de cette chapelle à *Jean de Lépine*, l'architecte d'Angers qui ne travaille guère avant 1525 : il pensait que la première pierre avait dû être posée vers 1515[3]. Les deux autels décorés de sculptures que l'on voit à l'intérieur de cette chapelle peuvent donc avoir été exécutés dans les premières années du règne de François I^er^.

Palustre passe dédaigneusement sous silence les statues de l'autel principal. Il a grand tort, à notre avis ; car la Vierge au moins, qui le surmonte, est un véritable chef-d'œuvre, et la comparaison qu'on en peut faire avec les Vierges de la Loire révèle, suivant nous, le nom de l'atelier auquel il faut attribuer le mérite de l'ensemble. C'est très probablement, ainsi que nous allons le voir, celui de *Guillaume Regnault*, suite de l'atelier de Michel Colombe ; peut-être

1. Il reste encore de celui-ci un donjon assez bien conservé ; mais les constructions du XVI^e^ siècle ont été rasées à la Révolution et refaites au début de ce siècle.

2. L'Anjou, *Notice sur le château de la Bourgonnière.*

3. *Ren. en France*, III, p. 186-191. M. Célestin Port, *Dictionn. hist. de Maine-et-Loire*, I, 455-456, prétend que cette chapelle date du milieu du XVI^e^. Cette date, à notre avis, est beaucoup trop avancée. — Cf. aussi J. Crosnier, *La chapelle Saint-Sauveur au château de la Bourgonnière.* Notes d'art et d'archéologie, 1900, p. 1 et suiv.

MESLAND. — VIERGE (Marbre)

ÉCOLE DE MICHEL COLOMBE

même pourrait-on affirmer sans trop de témérité, comme une conséquence presque nécessaire de ce fait, que l'architecture et surtout l'ornementation des deux retables, de conception italienne mais d'exécution sûrement française, sont dues au gendre de Regnault, au collaborateur que Colombe lui-même lui avait désigné pour les tombeaux de Brou, à *Bastien François*.

Cette Vierge en pierre peinte, de grandeur naturelle [1] qui doit nous retenir tout d'abord, n'a plus, évidemment, cette délicatesse et cette élégance suprême, cette fleur de sourire qui faisait le charme de la Vierge d'Olivet et ses traits sont un peu plus lourds : ce n'est pas que nous constations ici un retour en arrière qui nous ramènerait à un style plus voisin de celui du xv^e^ siècle. Au contraire, cette œuvre-ci a moins d'individualité et semble plus tardive que la Vierge d'Olivet.

La Bourgonnière. — Vierge. (Pierre peinte.)

Pourtant, bien que moins distinguée, moins exceptionnelle, elle ne laisse pas d'avoir encore avec celle-ci de nombreux rapports de détails. Le groupe de la mère et de l'enfant est encore presque le même, la disposition seulement est inversée : le manteau de la Vierge est ramené de gauche à droite au lieu de l'être de droite à gauche, et l'enfant est posé sur son bras gauche [2]. Celui-ci est à demi nu, le bas du corps seul enveloppé de langes : il est potelé et souriant, avec une grosse tête et de petits cheveux frisotés qui cachent mal de grandes oreilles. Ses petits pieds, un peu lourds, sont tout pareils à ceux de l'autre bambin. Il se tient droit comme lui, et de l'une de ses menottes il joue avec le voile de sa mère, au lieu de tenir, comme dans la Vierge d'Olivet, la ganse qui attache le manteau.

Les mains de la Vierge sont encore joliment modelées, les doigts un peu fuselés, avec des fossettes légèrement indiquées. Elles sont du reste, à part l'inversion que nous avons notée, placées presque exactement de la même

1. La position que cette Vierge occupe dans la chapelle de la Bourgonnière, éclairée à rebours par les fenêtres de l'abside, en rend la photographie très difficile. Les dessins que nous en donnons sont dus au crayon de M. Lechevallier-Chevignard qui nous a permis de suppléer à l'insuffisance de nos épreuves directes et à qui nous en adressons ici nos sincères remerciements.

2. C'est encore là une preuve qu'il faut tenir assez peu de compte de ces dispositions, entre lesquelles l'artiste choisit *ad libitum*.

façon que dans la Vierge précédente. Seulement, au lieu de cette idée si rare et si curieuse, particulière à la Vierge d'Olivet qui soutenait respectueusement les petits pieds de l'Enfant-Dieu sur un pan de son manteau, celle-ci, plus simple et plus familière, saisit par un geste, qui paraît courant dans l'école, le pied de l'enfant entre ses doigts, comme faisait déjà la Vierge de La Carte. L'attitude générale est encore très calme, moins mouvementée que dans la Vierge d'Écouen qui va se déhancher légèrement. Le mouvement de marche est à peine indiqué ici, tandis que nous allons voir tout à l'heure la saillie du genou se marquer de plus en plus fortement sous la draperie, lorsque les artistes, s'inspirant des habitudes italiennes, voudront, autant que possible, faire deviner sous des draperies arbitraires la forme du corps en mouvement.

Le détail de la toilette et l'exécution du costume sont encore très soignés ici, très précis et très réalistes. Un détail, assez particulier, dans la coiffure, est même à noter : sous le voile, un linge blanc, plissé comme un bonnet de paysanne, sépare celui-ci de la chevelure ; à part cela, l'arrangement du voile ressemble fort, surtout par derrière, à celui de la Vierge d'Olivet ; il retombe encore harmonieusement des deux côtés de la tête et ses extrémités viennent couvrir la poitrine. La tunique forme blouse à la ceinture avec une échancrure lacée par-devant et laisse apparaître au col un petit bout de la chemisette toute simple. Les manches sont serrées au poignet, le manteau retenu sur la poitrine par un double cordon. Enfin, les grosses pantoufles apparaissent encore au bas de la robe. Sauf quelques petits détails, ce sont là des arrangements dont on retrouverait tous les éléments, soit dans la Vierge d'Olivet, soit dans la Vierge d'Écouen ; les draperies sont peut-être simplement un peu plus mouvementées et plus creusées que dans la première, un peu moins chiffonnées que dans la seconde.

Enfin la polychromie, qui est d'une conservation admirable et d'une harmonie chaude et puissante, souligne la précision de l'exécution, elle nous montre la qualité et la couleur des étoffes, la plupart brochées d'or, et nous permet de reconnaître, par exemple, dans ce grand manteau avec des ramages qui ne sont plus gravés comme à Solesmes mais dessinés, avec une bordure de lettres peintes où se lit le commencement de l'*Ave Maria*[1], la suite des grands manteaux décoratifs de certains personnages du Sépulcre de 1496.

Les deux Vierges en marbre de *Mesland* et *d'Écouen*, l'une demi-nature, l'autre de grandeur naturelle, sont presque identiques l'une à l'autre, sauf de très légères différences dans la draperie et dans l'expression, et l'on peut

1. Cf. plus haut, chap. VII, p. 258.

presque dire que l'une est la réplique de l'autre. Nous n'avons malheureusement presque aucun renseignement sur leur histoire.

Pour celle de Mesland, nous pouvons supposer qu'elle avait été commandée par quelque abbé de Marmoutier à l'atelier de Guillaume Regnault et envoyée ensuite par lui à ce prieuré éloigné dépendant de son abbaye. Pour celle d'Écouen, nous avons dit qu'elle avait dû être commandée à Tours par les Montmorency ; mais nous n'en avons pas de témoignage direct.

Vierge de la Bourgonnière.
(Détail.)

Dans les deux figures, l'exécution est encore légère et souple, les arrangements ingénieux et précis, l'expression générale gracieuse et tendre ; le costume est presque identique à celui des Vierges d'Olivet et de la Bourgonnière. La tunique se termine seulement sur la gorge par un petit collet rabattu qui n'existe pas dans les précédentes, mais qui fait penser à celui des angelots du tombeau de Nantes. Les manches sont serrées au poignet et fermées ici par un lacet, là par une série de boutons. Le grand manteau est disposé de même dans les deux œuvres, ramené par-devant, de façon à laisser au bras gauche sa liberté et à faire des plis identiques qui se rapprochent beaucoup d'ailleurs de ceux de la Vierge de la Bourgonnière et les répètent presque. La disposition du voile de tête est différente et beaucoup plus simple : les deux extrémités en reviennent encore sur la poitrine, mais enroulées et réunies par une sorte de petit nœud.

L'enfant, toujours à demi-nu, avec des traits assez lourds et épais, mais analogues à ceux des enfants d'Olivet et de la Bourgonnière, au lieu d'être calme et immobile comme ces derniers, se remue sur le bras de sa mère, se jette contre son sein, et porte les deux mains en avant, l'une sur le col de sa tunique, l'autre sur l'une des extrémités de son voile.

La physionomie de la Vierge de Mesland, est encore assez fine, elle est même assez individuelle encore et d'une pureté, d'une naïveté charmante,

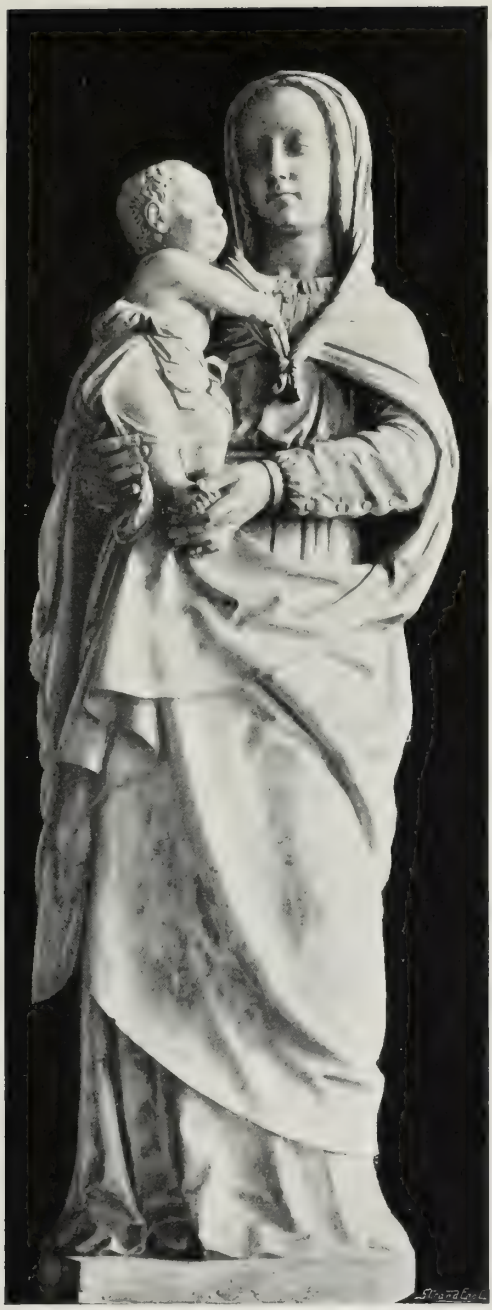
surtout lorsqu'on la regarde de profil : son nez fin et droit, son modelé plus délicat la rapprocherait même plutôt de la Vierge d'Olivet; elle éclaire de son sourire discret la petite église de campagne où le sort l'a placée et où la piété des habitants l'a conservée.

Dans la Vierge d'Écouen, au contraire, la figure s'affadit et s'alourdit un peu : on y sent de façon assez nette un sentiment moins délicat : l'ensemble est plus banal, et surtout légèrement plus maniéré et plus contourné. Cette Vierge d'Écouen est sans doute la plus tardive, et c'est chez elle que nous croyons saisir le mieux la trace du mouvement qui dut se produire dans l'école après la disparition de Michel Colombe. Ce mouvement de dégénérescence allait préparer les voies à l'italianisme, si même, dans ce milieu si ouvert aux nouveautés, où la royauté et la noblesse françaises faisaient fête aux artistes venus d'Italie, une légère teinture du style à la mode n'était venue déjà altérer le vieux fond traditionnel que les gens comme Regnault avaient hérité de leur maître ; nous saisissons peut-être là la cause du maniérisme commençant qui nous apparaît dans la Vierge d'Écouen.

Montaiglon a été assez sévère pour cette figure où il ne veut voir qu'une imitation mal comprise de la Vierge d'Olivet. Tout le vêtement lui paraît inutilement compliqué ; le hanchement plus sensible, et le mouvement du genou gauche en avant plus accusé lui déplaisent, l'enfant selon lui est tourmenté et s'efforce en vain d'être gracieux. Il y a peut-être un peu d'exagération dans ces reproches, qui ne sont pas, nous l'avons vu, complètement injustes; il n'y a pas un abîme entre les deux œuvres, et les Vierges de la Bourgonnière et de Mesland nous montrent les degrés par lesquels on a pu passer presque insensiblement de l'une à l'autre [1].

Cette déformation et cette légère altération du caractère purement français, nous dirions encore volontiers *gothique*, que nous venons de constater dans la Vierge d'Écouen, nous allons le retrouver aussi dans certaines œuvres contemporaines et de même école, mais de nature différente, dans les parties accessoires du tombeau des Poncher, dans certaines figures du tombeau des cardinaux d'Amboise où le mélange est plus sensible encore. Maniérisme commençant, accentuation du mouvement, tendance à la banalité et généralisation exagérée des types, tels sont les caractères de l'art nouveau qui commence à se former à ce moment.

1. Il nous est impossible en effet de voir dans la Vierge de Mesland, malgré ses dimensions restreintes et les analogies frappantes que nous avons signalées, une simple répétition de la Vierge d'Écouen ; c'est une œuvre de même inspiration, de même atelier, peut-être de même main, mais elle est certainement plus soignée dans le détail, plus posée dans son ensemble, plus délicate dans son expression : elle se rapproche davantage des meilleurs modèles de l'école et peut très bien être antérieure à l'autre.



Musée du Louvre. — VIERGE D'ÉCOUEN (Marbre)

ÉCOLE DE MICHEL COLOMBE

Autres statues de la Bourgonnière.

Dans cette chapelle de la Bourgonnière dont nous essayions de fixer tout à l'heure la date, la *Vierge* que nous venons de rattacher à l'atelier de Guillaume Regnault n'est pas la seule sculpture intéressante. Sur le retable même où elle se trouve placée, figurent encore à ses côtés un *saint Sébastien* et un *saint Antoine ermite*, qui datent évidemment du même moment. Ce sont d'assez bons morceaux, de caractère encore gothique, mais un peu plus élancés de proportions que les statues du xv^e^ siècle.

La Bourgonnière.
Saint Sébastien.
(Pierre peinte.)

Le corps du *saint Sébastien* est d'une anatomie très sûre, d'une finesse nerveuse et même d'une robustesse remarquable. Quant au *saint Antoine*[1], sa draperie est encore très habile, bien qu'elle n'ait plus toute l'ampleur d'autrefois. Le manteau qui lui couvre les épaules et qui est retenu sous son bras droit rappelle un peu ceux de nos Vierges, de même que le linge blanc qui couvre seul la nudité du saint Sébastien est d'une exécution un peu cassée et chiffonnée, qui rappelle celle des langes des enfants Jésus. Les deux têtes sont encore énergiques et suffisamment individuelles, les détails, les cheveux et la barbe par exemple, en sont arrêtés avec une grande précision que la polychromie rend plus frappante encore. Elles ne sont ni vulgaires, ni brutales; mais elles n'ont pas non plus cette banalité prétentieuse des saints italianisés, ou ces expressions forcenées des apôtres des Juste. Le saint Sébastien par exemple est très loin des modèles fades et bellâtres chers au Pérugin lui-même.

On reconnaît bien là, sans aucun doute, les habitudes de facture, sinon du même artiste, du moins du même atelier que dans la Vierge centrale. Les deux figures en tous cas, simples et calmes, restent bien dans cet esprit gothique du xv^e^ siècle, légèrement adouci et affiné, dont nous avons vu

1. Ce saint Antoine ainsi que son emblème, le tau, qui se trouve fréquemment répété dans l'ensemble de la décoration de la chapelle, est un témoignage de la protection que Louise de Montfaucon, femme de Charles Du Plessis, avait accordée à l'ordre des Antonins.

déjà bien des spécimens en Touraine, tels que le saint Jean-Baptiste d'Autrèche. Elles nous prouvent à quel point était vivante, dans ces ateliers, la tradition gothique, combien l'on était loin encore d'y accepter ces modèles qui, à la fin du règne de Louis XII, foisonnaient déjà en France.

Mais le morceau le plus célèbre de la chapelle, encore ne l'est-il pas autant peut-être qu'il le mériterait, et l'on n'a guère insisté jusqu'ici que sur son intérêt iconographique, c'est le *Christ colossal*[1] qui s'élève en haut relief au-dessus de l'*autel Saint-Sauveur*, situé à gauche de l'autel principal, dans le chœur de la chapelle. Il est entouré d'un encadrement extrêmement riche de pilastres monumentaux à arabesques, surmonté d'un entablement et d'un couronnement qui rappelle, par sa fantaisie luxuriante et du reste tout italienne dans les détails, ceux de la chapelle d'Oiron.

Ce Christ a beaucoup intrigué et peut prêter à de longues dissertations iconographiques. Il est représenté, en effet, vêtu d'une longue tunique à manches serrée à la taille par une ceinture ; ses pieds sont chaussés de larges sandales, ouvertes sur le dessus, sa tête couronnée d'une couronne de comte, ses bras étendus horizontalement. Il est adossé à une croix à laquelle rien ne le retient attaché, ni clous, ni liens quelconques, car les fils de pourpre que l'on remarque vers le bas de ses manches ne sont nullement destinés à cet usage. Son expression est sereine et calme.

On a peine à s'expliquer, au premier abord, cette singularité iconographique. Nous savons bien que les artistes de la primitive Église avaient aimé cette façon de représenter le Christ[2] et qu'il y eut encore nombre de Christ vêtus, par respect, dans les premiers siècles du moyen âge ; de plus, jusqu'au XIII^e^ siècle, le type du Christ douloureux et souffrant existait à peine dans l'art chrétien. Ce sont les artistes du XIV^e^ et du XV^e^ siècle qui, avec leurs tendances réalistes, se passionnèrent pour ces représentations et les exagérèrent à plaisir. Mais ce thème du Christ en croix, vêtu et serein, s'il avait été assez courant dans l'art chrétien primitif, ne l'était plus depuis longtemps. Il semble donc y avoir ici comme une volonté d'archaïsme bien évidente. D'où peut venir cette volonté ?

L'un des exemples les plus connus de ces Christ vêtus des premiers siècles est le monument conservé à *Lucques* et connu sous le nom de *Volto*

1. Il mesure 2^m^65 de hauteur.

2. Martigny, *Dict. des antiquités chrétiennes*, art. *Crucifix*, p. 191-192. — Grimouard de Saint-Laurent, *Guide de l'art chrétien*, II, 212. — Barbier de Montault, *Iconographie du chemin de la Croix*, *Ann. archéol.*, XXV, p. 111. — F.-W. Farrar, *The life of Christ as represented in art*, Londres, 1894, etc.

Santo [1]. On a supposé que c'était en souvenir de quelque pèlerinage, de quelque vœu fait par lui ou par quelqu'un des siens au *Saint Voult* de Lucques que Charles du Plessis aurait commandé l'exécution de cette image [2]; peut-être l'idée serait-elle tout simplement germée à la vue de quelque gravure, miniature, ou statuette, rapportée d'Italie par quelque pèlerin.

On pourrait même se demander, en l'absence d'indication plus précise, si c'est bien directement au Christ miraculeux de Lucques que fut emprunté le thème de notre sculpture, ou bien à quelque image dérivée de lui, répandue par la chrétienté depuis de longues années. Ainsi, nous voyons au Musée de Cluny [3] des bâtons de confrérie, plus tardifs il est vrai, mais sans aucun rapport avec la sculpture angevine, qui portent de petites images du Christ en croix habillé et couronné. Ne reproduisent-ils pas quelque ancienne image célèbre et vénérée? Bien d'autres crucifix, du reste, sans être dérivés du Saint Voult, reproduisaient un type analogue, plus ou moins byzantin ou archaïque. Tel le *Saint Saulve* d'*Amiens* [4], auquel on donne aussi une origine miraculeuse, ou bien encore un grand crucifix habillé qui se voit dans une chapelle du collatéral droit de l'église Saint-Remi de Reims.

La Bourgonnière. — Autel Saint-Sauveur.

Cependant le *Saint Voult* de Lucques était certainement connu en France à l'époque dont il s'agit. Il existe, au Musée Saint-Jean à Angers, une minia-

1. On l'honorait et on l'honore encore d'une dévotion particulière. C'est une œuvre qui date vraisemblablement du VI[e] siècle, mais que l'on prétendait sculptée par Nicodème, le disciple du Christ.

2. Palustre, *loc. cit.*

3. *Catal.*, n° 1649-1650.

4. Dusevel, *Notice sur la cathédrale d'Amiens*, 1830, p. 31.

ture française du début du XVI^e^ siècle représentant un Christ couronné et vêtu, accompagnée d'une légende rimée qui raconte toute l'histoire de la sculpture de Lucques[1], et cette miniature qui figure, à n'en pas douter, le *Saint Voult*, au moins tel qu'on se le représentait au XVI^e^ siècle[2], présente avec notre sculpture tant d'analogies dans l'habillement, une grande tunique aux manches ornées de galons, retenue par une large ceinture, les pieds chaussés, la tête couronnée et légèrement inclinée, les traits un peu gros, la barbe et la chevelure de même forme, que l'on est bien forcé d'admettre, semble-t-il, que l'origine de la représentation de la Bourgonnière ne peut être que le Saint Voult de Lucques, dont le type lui a été transmis par un moyen que nous ignorons.

La Bourgonnière. — Christ de l'autel Saint-Sauveur.
(Pierre peinte.)

Toutefois, l'imagier qui a traduit ici ce thème n'est bien certainement pas un Italien ; et si on lui a soufflé cette idée, imposé ce programme, il ne paraît nullement s'être imprégné du style italien. Il a fait comme Michel Colombe qui, lui aussi, avait accepté, nous l'avons vu, bien des programmes,

1. *Catal. Godart-Faultrier*, n° 2845 A. Mais cette miniature, d'origine sûrement française, avant d'être donnée au Musée, avait été, avec beaucoup d'autres, rapportée d'assez loin par le donateur, et il faut renoncer à toute idée de répétition locale assurée, ou de document ancien ayant pu servir à fournir l'idée de ce thème au sculpteur de la Bourgonnière. (Renseignements communiqués par M. Auguste Michel, conservateur actuel du Musée Saint-Jean.)

2. Grimouard de Saint-Laurent (*loc. cit.*) se plaignait déjà de n'avoir pu voir la fameuse sculpture-relique de Lucques, que l'on montre très difficilement. Nous ne l'avons pas vue non plus. Elle est enfermée dans un tabernacle que l'on n'ouvre qu'à certaines fêtes. Mais le document cité ci-dessus, et qui se rapporte certainement à cette figure, est plus précieux peut-être encore qu'une photographie moderne, puisqu'il nous montre l'aspect de l'œuvre telle qu'elle se présentait aux yeux du XVI^e^ siècle.

et avait su néanmoins, en les exécutant, garder toute son originalité : l'interprétation, l'exécution, l'art, sont encore ici bien français, et rentrent précisément dans la tradition de l'atelier de Michel Colombe.

Le voisinage de la Vierge serait déjà une raison de proposer cette attribution, l'ensemble de la décoration sculpturale de la chapelle paraissant bien avoir été exécuté en une seule fois et par le même atelier. Mais il y a plus : il y a dans la figure de l'autel Saint-Sauveur, cette plénitude de formes, ce calme, cette belle, grave et sereine majesté, qui s'accordent parfaitement avec le thème choisi, mais qui sont parmi les qualités essentielles de l'art de Michel Colombe et de son entourage.

Des plis de la tunique, il y a peu de chose à dire : ils sont juste ce qu'ils doivent être, ni trop amples, ni trop étriqués, très réels et très vrais. Mais la tête est bien caractéristique. Palustre avait très justement senti que, non seulement dans le thème, mais dans le style général de l'œuvre, il y avait là comme un retour en arrière : ce morceau, disait-il, « rappelle, par bien des côtés, le temps de saint Louis ». Mais il voulait voir uniquement dans ce style une recherche spéciale et intentionnelle d'archaïsme, en quoi, selon nous, il avait tort ; il est bien rare, en effet, qu'un artiste d'autrefois ait fait ce que nous appelons de l'*archaïsme*, c'est-à-dire un pastiche d'un style disparu. Si le style du sculpteur de la Bourgonnière se rapproche de la sérénité, de la noblesse tranquille de l'art gothique du XIII^e^ siècle, c'est que ses qualités propres l'y portaient naturellement ; nous avons déjà noté, à plusieurs reprises, dans cette école, cette espèce de néo-idéalisme qui éclate ici. Les traits du visage du Christ, tout en étant bien certainement empruntés à la nature, sont adoucis, agrandis, ennoblis, comme dans un Christ du XIII^e^ siècle. Mais remarquons aussi que cette figure large, puissante, un peu plate, aux traits réguliers, à la barbe correcte, c'est précisément celle que nous avons observée dans le Christ mort de Solesmes. Nous sommes donc bien ici, par conséquent, dans la plus vigoureuse tradition de l'école de la Loire, et ce morceau doit être rangé, avec les trois statues du retable qui ne lui sont guère inférieures, parmi les meilleures productions de la suite immédiate de Michel Colombe.

Tombeau des enfants de Charles VIII.

Avant d'arriver à l'étude du tombeau des Poncher, la seule œuvre certaine de Guillaume Regnault, et probablement l'une des dernières de sa carrière, il nous faut revenir maintenant un peu en arrière pour examiner une autre œuvre de sculpture française, sortie beaucoup plus tôt de l'atelier où il travaillait.

Nous avons vu que le tombeau de Nantes avait été, au moins pour l'exécution, une véritable œuvre collective où Michel Colombe avait été aidé par Guillaume Regnault et peut-être par Jean de Chartres, et où la partie décorative avait été exécutée par des Italiens travaillant d'une façon presque indépendante. Il est un autre monument qui nous paraît avoir été exécuté presque dans les mêmes conditions, du vivant même du maître : c'est le *tombeau des enfants de Charles VIII*, qui, au dire de Monsnyer[1], fut mis en place dans l'église *Saint-Martin* de *Tours*, en 1506, et a été transporté depuis à la cathédrale[2]. Absorbé sans doute, à ce moment, par les travaux de Nantes, qui durèrent de 1502 à 1507, il est très possible qu'ici Colombe se soit déchargé un peu davantage sur ses élèves. L'œuvre, en effet, est certainement inférieure, tout en n'étant pas aussi médiocre que l'insinue M. Louis de Grandmaison, qui la trouve indigne même de Guillaume Regnault[3].

Remarquons que les deux tombeaux, celui de Nantes et celui de Tours, sont toujours cités côte à côte dans les documents contemporains : c'est la reine Anne qui les commande tous les deux ; c'est le même agent trésorier, un certain *Patris Binet*, qui fait les paiements pour « les frais et mises des sépultures du duc de Bretagne et des dauphins[4] ». Enfin, le tailleur de marbre de Florence, *Jérôme de Fiesole*, était engagé, en 1499, pour faire la sépulture du père de la reine Anne et celle des deux fils qu'elle avait eus du roi Charles[5].

Nous ne reviendrons pas, bien que ce soit elle qui l'emporte ici, sur la partie italienne du tombeau que nous avons étudiée en son lieu. La paternité en revient, sans doute, à ce Jérôme de Fiesole qui avait peut-être aussi, nous l'avons vu, travaillé à la décoration du tombeau de Nantes. Comme importance et comme valeur d'art, la partie française, un peu mesquine de proportions, d'exécution comme timide et modeste, passe au second plan et frappe beaucoup moins au premier abord.

Il n'en est pas moins vrai que le style des deux *gisants* est bien purement français. Ils sont d'une douceur et d'une bonhomie gracieuse et touchante, ces deux petits princes en miniature, enveloppés et quelque peu perdus dans leurs grands manteaux. Le modelé de leurs petites têtes enfantines est analogue à celui des angelots du tombeau de Nantes. Ils manquent peut-être un

1. Ch. de Grandmaison, *Tours archéol.*, p. 203-205.
2. Cf. Gaignières, Pe 11 c, fol. 125.
3. L. de Grandmaison, *Les auteurs du tombeau des Poncher.*
4. Indication relevée par Lambron de Lignim, *Recherches....*, p. 19, sur les registres des comptes de l'Hôtel de Ville de Tours.
5. Cf. plus haut, chap. VI et IX.

peu de la grandeur de style et de la fermeté qu'avaient encore les grandes figures de ce tombeau. Mais la facture de leur manteau, la qualité des étoffes brochées des coussins, les quelques petites mouchetures de marbre noir, destinées à représenter l'hermine, nous rappellent les habitudes et les partis pris de l'atelier de Colombe.

Quant aux *angelots*, très français eux aussi, et très différents de leurs voisins

Tours. Cathédrale. — Tombeau des enfants de Charles VIII. (Marbre.)

les amours païens du soubassement, ce sont comme des réductions un peu alourdies de ceux de Nantes. Ils sont vêtus à peu près de même, leurs figures un peu plus bouffies et poupines sont encore conçues dans un esprit identique. Nous remarquerons surtout ceux qui se trouvent à la tête des gisants : légèrement penchés en avant, les bras étendus, ils rappellent tout à fait par leur geste l'angelot du tombeau de Nantes, placé entre les figures du duc et de la duchesse.

En somme, si une part très importante dans l'exécution de ce tombeau revient certainement, non pas aux Juste, mais sans doute à Jérôme de Fiesole [1],

1. Cf. plus haut, chap. VI, p. 195-196.

il n'en faut pas moins considérer, selon nous, toute la partie supérieure comme française de conception et d'exécution. Nous n'irons pas jusqu'à l'opinion de ceux qui affirment que nous avons là une œuvre de Michel Colombe[1] lui-même. Mais c'est pour nous une œuvre très honorable, exécutée par Regnault ou par quelque autre artiste moins important, où l'on retrouve une bonne partie des habitudes de style communes à tout l'atelier.

Tombeau des Poncher.

Nous arrivons maintenant à une œuvre dont l'attribution à *Guillaume Regnault* ne saurait faire aucun doute : c'est le *tombeau des Poncher*. Nous avons déjà indiqué, en réunissant plus haut les quelques renseignements biographiques que nous possédons sur cet artiste, comment il s'était, en 1523, associé avec *Guillaume Chaleveau* pour exécuter ce tombeau. La chapelle où devait figurer l'œuvre des maîtres de Tours avait été édifiée à Saint-Germain-l'Auxerrois[2], entre 1504 et 1505, pour les deux frères Poncher, tourangeaux d'origine, Louis, trésorier de France à la charge de langue d'oïl, et Étienne, évêque de Paris. Après la mort de Louis (1521), et de sa femme Roberte Legendre, c'est Étienne Poncher, devenu archevêque de Sens, qui leur fit élever ce monument.

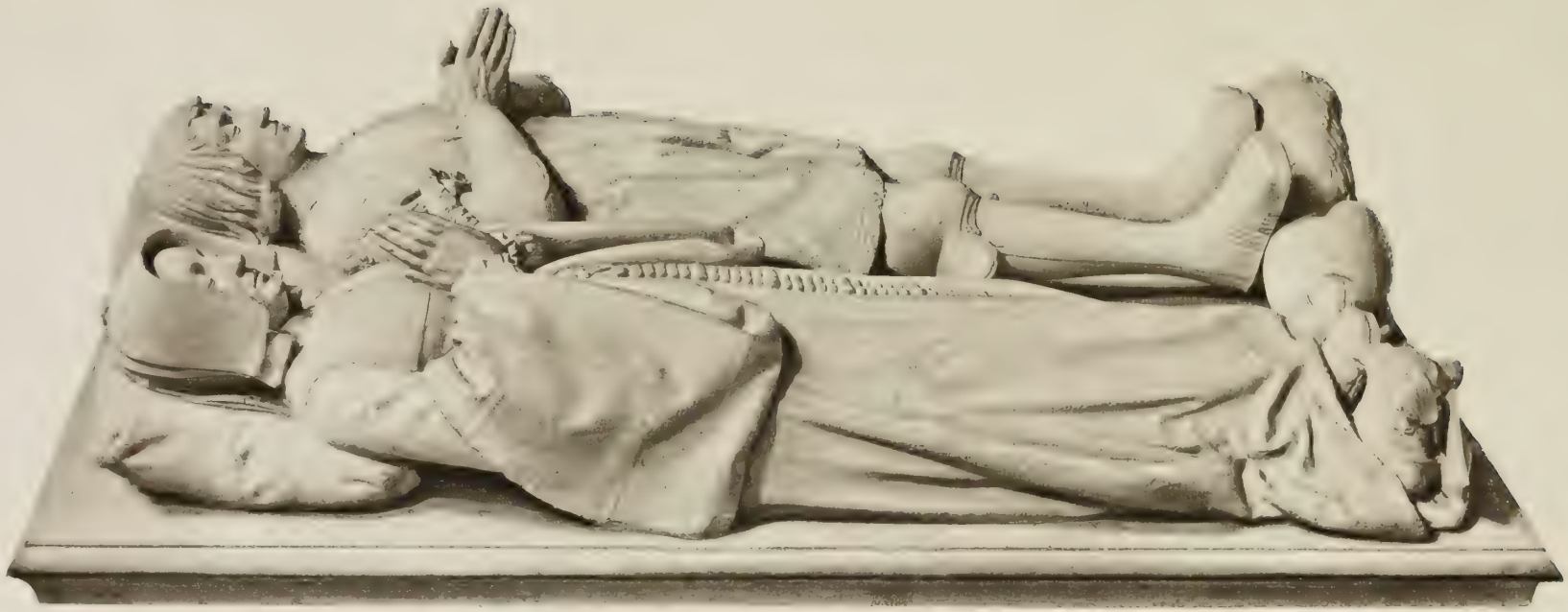
Regnault, très âgé à ce moment, agit probablement comme jadis Michel Colombe lui-même, exécutant à Tours les morceaux principaux et les expédiant ensuite pour être mis en place à Paris. Si quelqu'un des deux associés fit le voyage de Paris, pour régler les détails de l'installation de l'œuvre, ce fut probablement Chaleveau que nous avons vu signer un marché avec des marbriers de Paris pour la fourniture de la dalle funéraire[3], et c'est à lui sans doute qu'il faut faire honneur de la direction architecturale et peut-être de la décoration du tombeau.

Cette décoration est de style « antique », comme on disait alors, mais il nous semble peu probable qu'elle soit sortie de mains italiennes. Les ornements n'en sont pas comme des hors-d'œuvre, exécutés sans souci de l'ensemble, par des praticiens quelconques, ce ne sont pas non plus de simples reproductions alourdies des formules d'atelier courantes et banales : le détail nous paraît en présenter beaucoup d'élégance originale, de sobriété, de pureté,

1. Giraudet, *Artistes tourangeaux*, p. 83-84. — Abbé Bossebœuf, *L'archevêché et la cathédrale de Tours.*

2. D'après des textes publiés par Troche, *Ann. archéol.*, XII, 332.

3. Cf. plus haut, même chap., p. 416.

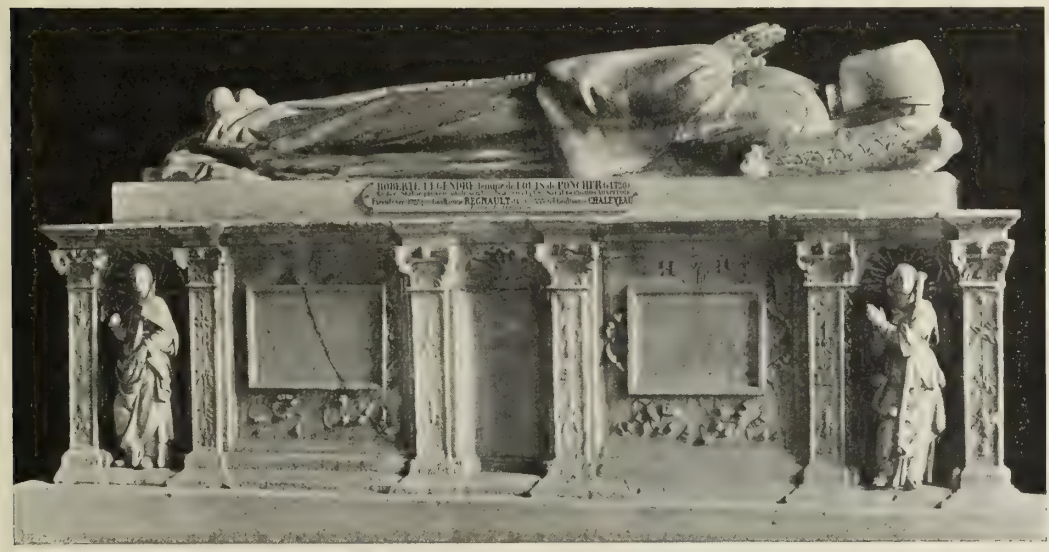


STATUES FUNÉRAIRES DES PONCHER

Musée [illegible]

et l'ensemble, autant que nous en pouvons juger aujourd'hui, témoignait d'un goût très sûr et très délicat.

Il est assez singulier, en effet, qu'aucun auteur de *Tableau* ou de *Guide* de Paris ne nous ait laissé de description ou de gravure de ce tombeau, et nous en ignorerions aujourd'hui la disposition générale si Lenoir ne l'avait reconstitué d'après des dessins qu'il prétendait avoir pris lui-même sur place peu de temps avant la Révolution. D'après ces dessins [1], les deux gisants étaient couchés côte à côte dans une espèce de niche ou d'enfeu. Le



Musée du Louvre. — Soubassement du tombeau des Poncher et statue de Roberte Legendre. (Marbre.)

soubassement (qui est conservé) présentait trois niches décorées de pilastres et contenant les statues des trois Vertus théologales, plus deux cartouches avec les épitaphes. Le fond de l'enfeu comprenait une décoration du même genre (en partie conservée seulement), avec les statues des quatre Vertus cardinales et encore une inscription. Cet ensemble avait-il été caché sous des boiseries, les sculptures avaient-elles souffert de l'humidité dans l'église même, ou bien est-ce les intempéries qui les gâtèrent avant ou après leur transport au musée des Petits-Augustins, puis à Versailles? nous ne saurions le dire avec précision. Toujours est-il qu'elles sont aujourd'hui assez rongées et ont perdu leur fleur d'exécution.

Cela n'empêche pas que l'on ne sente dans les deux gisants, et surtout dans la figure de la femme, une maîtrise de ciseau qui révèle la main d'un

1. Publiés par M. J.-J. Guiffrey, *Gaz. archéol.*, 1883, VIII, p. 169 et suiv.

maître. Montaiglon [1] s'était fortement élevé contre l'habituelle et absurde attribution aux Juste, en faisant ressortir le caractère purement français de l'œuvre, il avait indiqué comme très probable l'attribution à l'école de Colombe : la découverte de M. Louis de Grandmaison a été une confirmation éclatante de sa divination.

Non seulement les auteurs de ce tombeau ne sont pas des Italiens, mais ils ne sont même nullement italianisants, dans les figures principales de la sépulture tout au moins. Ce que nous trouvons ici en effet, c'est bien le style traditionnel français. « L'œuvre procède, dit Montaiglon, de toute la sculpture de notre moyen âge ». L'essentiel en est la grave et simple représentation des défunts, couchés et les mains jointes, que nous avons vue se perpétuer jusqu'à la fin du xv^e^ siècle [2].

L'homme et la femme sont revêtus de leurs habits réels, dont le détail est scrupuleusement indiqué ; l'un est en armure, avec une cotte armoriée, l'autre porte la longue robe, très ample et très simple, d'un luxe sévère, comme on la portait au temps d'Anne de Bretagne, avec les grandes manches largement ouvertes, laissant voir l'extrémité des manches de la cotte ou robe de dessous, serrées au poignet et plissées. Ce n'était plus là tout à fait le costume à la mode en 1523. Celui-ci tendait, comme nous l'avons indiqué, à se faire plus compliqué et plus somptueux. On recherchait les étoffes moins lourdes et on les découpait davantage. Mais il est très admissible de supposer un certain attachement pour l'antique simplicité, pour ces graves et austères costumes du temps de la reine Anne, chez cette femme que l'épitaphe qualifie de « *insignis gemma pudicitiae* », et l'artiste a peut-être été prié de respecter cet attachement qu'il comprenait sans doute mieux que personne, étant lui aussi un contemporain de la reine Anne. Il a su traduire à merveille, en tous cas, les plis souples de cette belle étoffe avec cette même habileté sans excès de virtuosité, cette même vérité parfaitement naturelle que nous avons relevées dans les figures du tombeau de Nantes et dans les grandes Vierges de l'école. Il y a même là un parti pris de simplicité qu'a très bien aperçu Montaiglon et « qui laisse, dit-il, à la statue une profondeur d'unité, de largeur et de tranquillité qui arrête et qui retient ».

Les mains sont modelées avec délicatesse sans mièvrerie. Quant à la figure on y trouve exactement le même charme tendre, modeste et discret, avec cette pureté calme, cette douceur pénétrante que Regnault ou son maître avait mise dans les grandes œuvres que nous venons de citer.

1. *La famille des Juste*, p. 54-55.

2. Les yeux, qui étaient ouverts dans le tombeau des dauphins, sont fermés ici comme dans les figures du tombeau de Nantes.

On remarque même ici une grâce encore plus enveloppée, accrue peut-être encore par l'espèce de flou produit par l'usure du marbre.

Cet art adouci et atténué convient admirablement à ces figures de femme, et la Roberte Legendre en est une des réussites les plus parfaites. Il s'applique avec moins de bonheur, nous l'avons remarqué déjà, aux figures d'homme. Quelque trente ans auparavant, au temps où l'on sculptait le Sépulcre de Solesmes ou le tombeau de Malicorne, on était plus près encore de l'art gothique réaliste, et nous avons vu quelle vigueur et quelle énergie on arrivait encore à donner à certaines sculptures-portraits. L'atténuation des effets tourne un peu ici à l'affadissement, et le Louis de Poncher qui est encore certainement une bonne figure, pleine de simplicité et de bonhomie, manque un peu d'accent si on la compare à celle du sire de Malicorne, sans remonter même jusqu'aux chefs-d'œuvre du réalisme bourguignon.

Musée du Louvre. — Tombeau des Poncher. Figure de la Foi. (Marbre.)

Au-dessus et au-dessous des gisants, les auteurs du tombeau avaient représenté la série complète des Vertus (il n'en reste plus que deux, celles de la Foi et de l'Espérance). C'est encore le thème italien mis à la mode depuis le début du siècle qui reparaît ici ; mais la vigoureuse résistance de l'esprit français, qui jadis reprenait ses droits dans l'exécution, n'est peut-être plus aussi marquée ici, et nous sommes en présence d'un style beaucoup plus avancé, à tel point que Montaiglon[1] doutait que la petite statuette de femme avec un bourdon, la seule qui figurât au Louvre au moment où il écrivait, pût être légitimement rattachée à ce monument. Les dessins publiés depuis par M. Guiffrey ne permettent pas de conserver ces doutes. Mais nous sommes forcés de

1. *Art. cit.*, p. 52.

reconnaître que nous avons ici un assez singulier mélange de tradition et de nouveauté, nous pouvons même, cette fois, prononcer à coup sûr le mot d'*italianisme*.

Par sa physionomie, par l'arrangement de sa coiffure, de sa tunique serrée à la taille, de son manteau ramené par-devant, la figure de la *Foi* est encore assez voisine des Vierges d'Olivet ou d'Écouen : comme celles-ci, elle a les pieds chaussés de grosses pantoufles. Mais sa robe et son manteau commencent à se modifier : les détails précis et réels disparaissent ou se simplifient; mais en même temps les plis en deviennent plus compliqués; l'attitude est encore assez calme et naturelle, mais le mouvement des jambes est déjà plus accusé que dans la Vierge d'Écouen elle-même.

L'altération est encore plus sensible dans la figure de l'*Espérance*. Celle-ci a les pieds nus, et bien qu'on retrouve dans son costume certains détails réalistes, comme le voile ramené sur la poitrine et les petites manches plissées au poignet, l'ensemble en devient infiniment plus conventionnel : on y voit paraître les retroussis arbitraires et les nœuds superflus que nous retrouverons dans l'école de 1550, autour de François Marchand à Orléans, autour de Dominique Florentin en Champagne, par exemple : jamais dans aucune statue de la bonne époque, nous n'aurions ce paquet de plis chiffonnés que l'on aperçoit ici au bas de la hanche gauche. Nous pressentons ici que le costume réel va se transformer en draperie quelconque, et que le pittoresque des détails précis va être remplacé par celui des complications artificielles. Quant à la pose, avec les yeux levés au ciel, les mains jointes et jetées sur le côté, la jambe presque tendue, elle est sur le point de devenir sentimentale et dramatique.

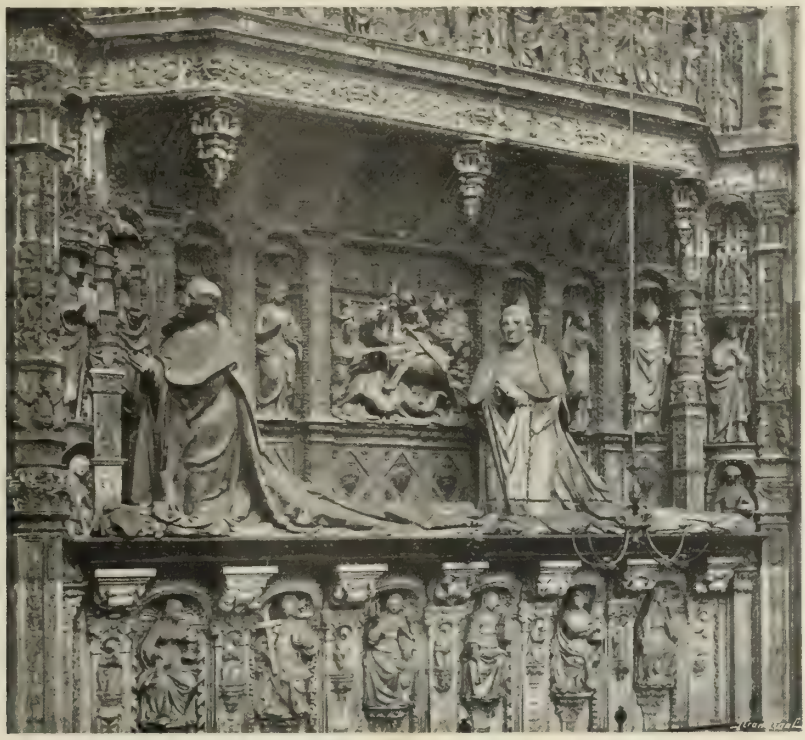
Quand cet esprit de réalisme précis et de simplicité dans les attitudes que nous voyons reculer déjà sensiblement ici pour faire place à je ne sais quel besoin de dramatisation et de généralisation à l'italienne aura disparu complètement, l'école italianisante aura triomphé définitivement.

Tombeau des cardinaux d'Amboise.

Un des monuments les plus intéressants à considérer dans l'histoire de cette transition, c'est évidemment le *tombeau des cardinaux d'Amboise*, ou plutôt de Georges Ier d'Amboise, à Rouen, car la statue de Georges II fut ajoutée très postérieurement (1542-1545) [1].

1. Il y eut successivement deux statues de ce Georges II d'Amboise : la première, due à Jean Goujon, fut remplacée par celle que nous voyons aujourd'hui, lorsque le personnage devint cardinal.

Nous n'avons pas l'intention d'écrire complètement ici l'histoire de ce tombeau, ce qui nous entraînerait un peu en dehors de notre sujet. Nous voudrions simplement y signaler l'influence évidente, peut-être même la collaboration de quelques artistes de notre école de la Loire, contemporains des auteurs du tombeau des Poncher. Le fait nous paraît indubitable, de



Rouen. Cathédrale. — Tombeau des Cardinaux d'Amboise.
(Marbre.)

même que celui de la présence dans l'atelier d'artistes d'origine italienne. Bien que l'on ne cite d'ordinaire [1] que des noms d'artistes normands, comme ayant travaillé au monument, le tombeau de Rouen, comme celui de Nantes, comme celui de Tours, dut être élevé, selon nous, par un de ces ateliers mixtes, où à l'origine Français et Italiens travaillaient côte à côte, sans mélanger leurs styles, mais où nous allons voir la manière des Français se modifier peu à peu et se pénétrer d'italianisme.

Le tombeau de Rouen n'était pas commencé en 1510, à la mort du ministre de Louis XII, et ne le fut qu'en 1515. On y travaillait encore en 1525. Les principaux noms d'artistes donnés par les comptes sont ceux de *Pierre des*

1. Deville, *Tombeau de la cathédrale de Rouen.* — Chan. Porée, *La Statuaire normande*, p. 69-84.

Aubeaulx, qui était fils d'un sculpteur déjà établi à Rouen, Raymond des Aubeaulx, mais qui avait d'abord travaillé à *Gisors*[1] ; de *Regnault Therouyn* et d'*André le Flament*. Des Aubeaulx semble, d'après ces comptes, avoir été le chef de l'atelier puisqu'il touchait vingt sols par jour pour lui et son serviteur, tandis que les autres n'en touchaient guère que six ou sept. On sait d'autre part que le maître de l'œuvre était un Normand nommé *Roland le Roux*. Mais on sait aussi que, si les comptes nous apportent souvent de très précieux renseignements, il ne faut pas, même lorsqu'ils sont complets, ce qui n'est pas toujours le cas, affirmer que les artistes dont on y a trouvé les noms soient les seuls, ni même les plus importants, qui aient travaillé au monument dont il s'agit.

Ici, en particulier, il est manifeste que des Italiens furent employés au moins à la décoration du tombeau. Pour quiconque, en effet, a étudié d'un peu près le style décoratif de la première Renaissance française, et s'est rendu compte des déformations de l'ornement italien lorsqu'il passe par les mains françaises, il y a dans le tombeau de Rouen des morceaux d'une telle habileté, d'une telle pureté de style, pilastres à arabesques, angelots nus, griffons affrontés, etc., qu'on ne peut s'empêcher de les rapprocher des travaux d'un *Jérôme de Fiesole* à Nantes, ou d'un *Pacherot* à Gaillon. Il y a aussi de ces colonnettes saillantes avec des couronnements d'anges musiciens ou porte-écussons qui rappellent tout à fait la décoration de la chartreuse de Pavie, et que l'on ne retrouve guère dans les œuvres françaises. Il y a, de plus, un détail, un véritable lapsus où la nationalité de l'artiste se trahit encore plus évidemment[2]. Dans les inscriptions placées au-dessous des apôtres du couronnement, on lit ces deux noms S. Petre pour *Saint Pierre* et S. Mathee pour *Saint Mathieu*, corruption évidente des noms italiens *Pietro* et *Mattheo*, coquille d'épigraphiste si évidente qu'on s'étonne même de voir qu'elle n'a pas été relevée et corrigée par le maître de l'œuvre.

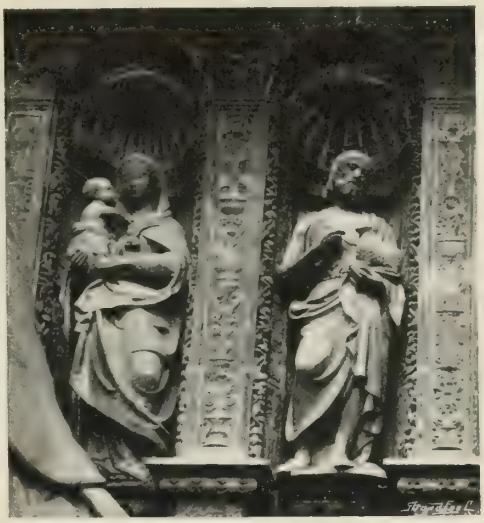
Voilà donc toute une catégorie d'artistes sur lesquels les comptes sont muets. Ce sont très probablement les ornemanistes italiens de Gaillon qui furent appelés, après la mort de leur protecteur, pour travailler à son tombeau. De plus, parmi les différents morceaux qui composent le tombeau : le priant, les statues de Vertus assises du soubassement, le bas-relief du saint Georges et les différents saints de l'enfeu, il est assez curieux de voir que c'est seulement dans les statuettes très secondaires, des apôtres, du couronnement, que

1. Abbé Blanquart, *L'imagier Pierre des Aubeaulx et les deux groupes du Trépassement de Notre-Dame à Gisors et à Fécamp*, Caen, 1891.

2. Une erreur du même genre a été relevée par Courajod dans la décoration de la chapelle de Commines. Cf. plus haut, chap. VI, p. 176.

Deville[1] arrive à trouver des analogies avec le style de Pierre des Aubeaulx, tel qu'il nous est révélé par le grand bas-relief de l'arbre de Jessé, sculpté par lui au tympan du portail de la cathérale[2]. Ce sont les seules parties qu'il puisse attribuer nommément à cet artiste. Il ne dit absolument rien du reste.

Pouvons-nous sans hésitation l'attribuer aux artistes normands? On sait que *Pierre de Valence*, l'architecte de Tours, avait été consulté en 1513 avant le début des travaux et prié d'entreprendre l'ouvrage de la sépulture avec ses compagnons. Il refusa pour lui-même, et ce fut le Normand *Roland le Roux* qui prit la direction du monument; ne se pourrait-il pas que quelques-uns des artistes qui devaient travailler avec Pierre de Valence se soient glissés dans l'atelier rouennais? Le style de certains morceaux nous oblige à le croire; à moins de supposer que l'un des Normands cités ci-dessus avait lui-même fait ou complété son éducation dans les ateliers de Tours.



Rouen. — Tombeau des cardinaux d'Amboise. Vierge et saint Jean-Baptiste. (Marbre.)

Nous avons remarqué, en effet, dans une niche, derrière le premier priant, une petite *Vierge portant l'enfant* qui dérive exactement de celles que nous avons attribuées tout à l'heure à l'atelier de Guillaume Regnault. De même que la Vierge d'Écouen et la Vierge d'Olivet, celle-ci porte l'enfant sur le bras droit : cet enfant est à demi nu, le bas du corps seul enveloppé de langes; il porte une main sur la poitrine de sa mère et saisit de l'autre une des extrémités de son voile. Ce voile se termine du reste par deux pointes légèrement enroulées et réunies l'une avec l'autre, et ce détail reproduit exactement un arrangement particulier aux Vierges d'Écouen et de Mesland. La Vierge est encore ici vêtue d'une tunique, dont les manches, fermées par quelques boutons, sont ajustées au poignet, et son grand manteau, ramené par-devant, enveloppe toute la partie inférieure de la figure, de façon à laisser le bras gauche libre et les grosses chaussures traditionnelles apparentes vers le bas. La tête fine et ronde est assez bien dans la tradition de l'école de la Loire. Mais elle est un peu plus banale. De même, si la disposition du man-

1. *Ouv. cit.*, p. 80.
2. Pour les autres œuvres de cet artiste, voir chan. Porée, *ouv. cit.*, p. 42-43.

teau est presque analogue à celle que nous avons notée dans la série des Vierges précédentes, les plis en sont infiniment plus mouvementés et plus creusés. Les différences que nous avions vues s'indiquer de la Vierge d'Olivet à la Vierge de la Bourgonnière, et de la Vierge de Mesland à celle d'Écouen, s'accentuent enfin ici de plus en plus : on voit comme dans les Vertus des Poncher, le genou saillir très inutilement sous la draperie.

On pourrait noter également quelques rapports entre les *statues d'évêques* et celles que nous avons étudiées en Touraine ; mais celles-ci sont déjà touchées, elles aussi, par le maniérisme italien, le *saint Jean-Baptiste* lui-même est devenu fade et bellâtre. Le *saint Georges*, au contraire, malgré les souvenirs de celui de Gaillon, qui s'imposaient à l'esprit de l'artiste, ne rappelle nullement le style de l'école de la Loire ; nous avons déjà dit[1] combien, avec sa précision et ses reliefs accentués, il tendait à se rapprocher des sculptures flamandes. Le nom d'un des artistes cités tout à l'heure, celui d'André le Flamand, nous explique peut-être le caractère différent de ce morceau.

Mais nous revenons à l'école de la Loire avec les figures de Vertus. C'est le même thème que nous avons trouvé développé au tombeau de François II ou à celui des Poncher[2]. Les quatre Vertus cardinales ont même exactement ici les attributs que nous leur avons vus à Nantes : la *Tempérance*, en particulier, tient une horloge et un frein; la *Force*, une tour d'où elle arrache un dragon. Dans son exécution, ce dragon est tout semblable à celui de Nantes, et la tête de la jeune femme elle-même, assez différente de celle de ses compagnes, paraît s'ingénier à reproduire les traits réguliers, l'air un peu inquiet, et la bouche entr'ouverte de la statue de Michel Colombe. Les autres sont de physionomie très uniforme : nous apercevons encore ici la tendance bien des fois indiquée déjà à la formation d'un type de beauté qui ne varie plus; ce type, d'ailleurs, est extrêmement agréable : ces petites têtes rondes sont aimables et douces, et quelques-unes ont le charme discret des belles figures de la Loire. Elles sont encore, pour la plupart, habillées à la mode du jour; cette mode a un peu changé depuis le tombeau de Nantes, les costumes sont un peu plus riches, plus compliqués. Mais on ne saurait en faire un grief à l'artiste, qui se contentait, très probablement, de copier naïvement ce qu'il voyait, avec le même esprit de sincérité que ses prédécesseurs. Ce dont il est bien responsable, par exemple, c'est l'aspect contourné de certains gestes, c'est l'agitation des manteaux, ce sont les plis compliqués et arbitraires qui com-

1. Cf. plus haut, chap. VII, p. 264-265.

2. Il est plus complet encore ici et comporte huit Vertus, six sur le soubassement et une de chaque côté un peu plus haut. Ce sont les sept Vertus cardinales et théologales, plus la Virginité, que l'on a été chercher pour la symétrie.

mencent à s'étaler partout, et vont bientôt transformer ces manteaux réels encore en de pures draperies conventionnelles. Remarquons enfin que ces figures sont assises et que cette attitude, qui est plus habituelle aux Vertus italiennes, permet de faire saillir les genoux et de dessiner quelquefois la jambe tout entière sous la draperie : ce sont là tous jeux de virtuosité qui sont à peine indiqués ici, mais dont les artistes italianisants vont se montrer friands par-dessus tout et dont ils vont bientôt abuser singulièrement.

Au milieu des pilastres à l'italienne qui séparent les niches où trônent les

Rouen. Tombeau des cardinaux d'Amboise. — La Tempérance et la Force. (Marbre.)

Vertus, l'artiste a figuré de petits *pleurants* encapuchonnés. Ceux-ci, bien que de moins en moins calmes et simples, sont bien encore pourtant de la suite de ceux de Nantes. Leur présence même à côté des *Vertus* et des *Apôtres* prouve aussi une influence évidente de la composition du tombeau du duc de Bretagne. Ce sont les deux seuls tombeaux, à notre connaissance, où se trouvent réunis ces trois éléments, les uns traditionnels, les autres empruntés à l'Italie.

Que dire enfin du *priant*? C'est un morceau de sculpture d'un très grand caractère. Des Aubeaulx en était-il capable? Nous le croyons difficilement, d'après ce que nous connaissons de lui. Le réalisme puissant, l'attitude souple et vivante, légèrement contournée, nous feraient songer quelque peu au Charles VIII de Saint-Denis. Mais Mazzoni venait de repartir pour l'Italie quand le monument fut exécuté et nous ne connaissons rien, à vrai dire, parmi

les œuvres sorties de son atelier, qui offre cette exécution large et magistrale. Nous sommes très loin du Commines du Louvre, par exemple. Mais nous savons par des textes [1] qu'au moment où il travaillait à Gisors, Des Aubeaulx avait été envoyé à Fécamp pour voir le groupe du Trépassement de la Vierge, où nous avons relevé l'influence et peut-être la main de Mazzoni [2]. Avait-il rapporté de ce contact, outre des idées pour son groupe de la Mort de la Vierge à Gisors, malheureusement perdu, quelques habitudes de style qui se trahiraient ici ? Cela est assez vraisemblable, car nous sentons en lui un véritable italianisant; mais le priant cependant n'en reste pas moins très fort au-dessus de tout ce qui, à notre connaissance, peut lui être attribué avec quelque certitude.

Nous ne saurions, en tous cas, affirmer reconnaître ici le style de l'école de la Loire : l'ensemble est moins calme et moins simple que ce que nous sommes habitués à rencontrer chez Michel Colombe et chez Guillaume Regnault, par exemple. Peut-être quelque texte nous révélera-t-il un jour le nom de l'auteur de ce chef-d'œuvre ; mais fût-il resté inconnu jusque là, ce sera à coup sûr un très grand artiste, car ce cardinal d'Amboise est certainement l'un des plus beaux priants que nous ayons en France avec le Birague et l'Henri II de Germain Pilon.

Priants du tombeau de Louis XII à Saint-Denis.

Voici, maintenant au contraire, deux priants qui par leurs seuls caractères intrinsèques nous paraissent devoir être rattachés de toute nécessité à la suite de l'atelier de Michel Colombe, bien qu'il faille pour cela leur retirer une attribution presque consacrée. Il s'agit du *Louis XII* et de l'*Anne de Bretagne* représentés à genoux sur le *tombeau de Saint-Denis.*

Ici encore, nous n'avons pas à refaire l'histoire complète du monument ni à l'étudier dans toutes ses parties [3]. Il est attribué aux frères Juste dans son ensemble. C'est même *Jean Juste* qui est désigné par *Jean Bresche* comme l'auteur du tombeau, dans le passage déjà cité à propos de Colombe. Nous avons, de plus, un marché passé par ce Jean Juste avec un batelier de Blois pour conduire la sépulture de Tours à Saint-Denis [4]. Le marché est daté du 18 janvier 1530 (1531, n. s.) et nous fixe, par conséquent, sur la date de

1. Abbé Blanquart, *ouv. cit.*, p. 13.
2. Cf. plus haut, chap. VI, p. 180 et suiv.
3. L'attribution à Paul Ponce, les histoires rapportées par Sauval d'exécution terminée à Paris, ont été contredites par les textes. (Cf. Montaiglon, *la famille des Juste*, p. 22-31, tir. à part.)
4. Giraudet, *Bull. monum.*, 1877, p. 66-67, et *Artistes tourangeaux*, p. 230.

l'achèvement du monument. Nous avons aussi dans les *Comptes des bâtiments du roi*[1], la mention de certains paiements faits au même artiste pour la conduite et assiette de la sépulture du feu roy et pour la « *cave* faite sous la sépulture pour mettre les corps ». Mais ce ne sont pas là, à proprement parler, des comptes de construction, et rien ne nous affirme dans tout cela que Jean Juste soit le seul auteur du tombeau. Il en est peut-être l'auteur principal, celui que connaissaient les *ciceroni* de l'époque, il fut chargé, sans doute, de la mise en place ; mais il a fort bien pu avoir des collaborateurs.

Il a eu d'abord, sans nul doute, ses frères, et l'on a discuté, sans aucun élément de certitude du reste, jusqu'ici, pour savoir ce qui pouvait revenir à chacun d'eux dans les différentes parties du monument. Ne serait-il pas très admissible également que l'on ait répété ici ce que l'on avait fait pour le tombeau des dauphins, par exemple, et que l'on ait demandé quelques parties de ce nouveau tombeau royal, et spécialement quelques figures iconiques, à l'atelier français de Tours, qui paraissait en avoir la spécialité.

De fait, si nous examinons le tombeau, dans cet ensemble compliqué dont l'idée première a été attribuée, nous l'avons vu, à Perréal, mais sans preuve absolue, l'architecture et la décoration sont sûrement italiennes, les bas-reliefs du soubassement, les Vertus et les Apôtres le sont également[2]. Pour les deux gisants nus, représentés à l'état de cadavres, il y a déjà un peu plus d'incertitude : le réalisme macabre qui s'y déploie les rapproche de certains gisants cadavériques du XV^e^ siècle ; mais nous ne pouvons guère attribuer à un atelier français de l'époque où nous sommes la facture appuyée, dramatique, violente que l'on y remarque.

Au contraire, les deux priants dont Montaiglon, remarquons-le, *ne dit rien* dans sa description raisonnée[3], sont d'un style absolument différent, beaucoup plus calme, plus reposé, plus mesuré, robuste encore et sincèrement réaliste, mais paré d'une certaine grâce adoucie. La physionomie du roi était extrêmement ravagée, la médaille de Colombe nous en a montré quelque chose ; celle de la reine était plutôt ingrate, et cependant ici, l'imagier, sans sacrifier la vérité, a su envelopper cette laideur ou cette vulgarité et en faire quelque chose de digne et de serein. Les attitudes sont très simples, les figures bien assises, la tête à peine légèrement penchée chez le roi : nous avons là le type de tous les priants vraiment français du XVI^e^ et du XVII^e^ siècle ; on n'y remarque même pas ce mouvement dramatique des épaules et du torse que l'on peut constater chez le cardinal d'Amboise et

1. De Laborde, II, 200, 205.
2. Cf. plus haut chap. VI, p. 215, fig.
3. Montaiglon, *La famille des Juste*, p. 30.

que nous retrouverions plus tard chez les priants académiques postérieurs à 1640 ; ceux-ci prient simplement, honnêtement, posément.

Dans le détail même de l'exécution, dans le manteau royal à pèlerine garnie d'hermine, dans le surcot de la reine orné d'orfèvreries, dans sa coiffe emperlée, nous retrouvons la même conscience, la même scrupuleuse précision que dans les figures de l'école de Colombe, scrupule que l'on chercherait en vain chez l'auteur des Apôtres ou des Vertus de ce tombeau-ci. Il n'est pas jusqu'aux petites mouchetures de marbre noir, qui ne nous rappellent que ce procédé a été utilisé déjà dans les tombeaux de Nantes et de Tours. Enfin, s'il est vrai, comme nous le pensons, que ce soit à l'exécution des draperies que l'artiste trahisse le plus sûrement son véritable tempérament, il semble bien que nous ayons comme une espèce de signature dans ce manteau royal qui retombe si naturellement avec de beaux plis étoffés, laineux et souples, et qui ressemble si fort à celui de la Vierge d'Olivet.

Cliché Fichot.

Saint-Denis. — Statue priante de Louis XII. (Marbre.)

Ce serait donc là, suivant nous, deux morceaux de premier ordre, sortis entre 1515 et 1530 de l'atelier de Guillaume Regnault et mis en œuvre par les Juste, chargés, comme nous l'avons vu, de la direction de l'œuvre totale. Il

y aurait eu pour le tombeau de Saint-Denis une collaboration analogue à celle que nous avons constatée pour ceux de Nantes et de Tours. Quelle que fût d'ailleurs la vogue de l'atelier italien des Juste, n'était-il pas naturel aussi que l'on s'adressât à cet atelier français que le roi et la reine avaient souvent honoré de leurs commandes, lorsqu'il s'agissait de dresser leurs effigies funéraires? Les textes ne nous ont pas gardé la trace de cette commande ; mais le style de l'œuvre, à leur défaut, suffit pour nous avertir de cette lacune.

Cliché Fichot.

Saint-Denis. — Statue priante d'Anne de Bretagne. (Marbre.)

D'autres tombeaux disparus en grande partie devraient peut-être se rattacher aussi à la suite de Michel Colombe.

Ainsi celui de *Pierre de Roncherolles* à *Écouis*, qui, d'après la gravure de Millin[1], ressemblait fortement au monument des Poncher. Le personnage était mort en 1503, mais sa femme, *Marguerite de Châtillon*, ne mourut qu'en 1518. C'est entre ces deux dates que celle-ci dut faire élever ce monument, qui comprenait deux gisants couchés côte à côte, dont l'enfeu était encore

1. *Antiquités nationales*, vol. III, notice sur Écouis, p. 25.

décoré par le haut d'ornements gothiques, et le soubassement conçu à l'italienne avec quatre figures de Vertus cardinales. Les gisants, autant qu'on peut l'entrevoir par la gravure, devaient être excellents ; la femme surtout paraît avoir eu de grands rapports avec la Roberte Legendre. Elle portait en tous cas le même costume qu'elle, celui des dames du temps de la reine Anne. Quant aux Vertus, il est assez difficile d'en juger d'après une reproduction qui peut être infidèle, mais il semble bien qu'elles commençaient, ainsi que celles des Poncher, à s'agiter dans leurs niches et à prendre des poses dramatiques.

Le *tombeau de François de Bourbon*, qui se voyait dans l'église Saint-Georges à Vendôme, et dont il ne reste que quelques fragments au Musée de cette ville, a été attribué à Michel Colombe lui-même, d'après le style de ces fragments [1]. C'est tout au plus une œuvre de son atelier. François de Bourbon était mort en 1496 ; mais sa femme, Marie de Luxembourg, ne mourut qu'en 1548. C'est entre ces deux dates, mais probablement assez tard, vers 1520-1530, que fut élevé le monument ; le style assez avancé des fragments décoratifs que nous en connaissons paraît nous en assurer. D'après le dessin de Gaignières [2], le tombeau comportait deux priants et un bas-relief représentant quatre Vertus assises [3]. Il ne reste au Musée de Vendôme qu'un fragment du couronnement, où des angelots supportent un écusson. Les deux figures, potelées et souriantes, sont joliment traitées : elles sont sans doute de la postérité des angelots de Nantes, mais elles sont vêtues de tuniques collantes à l'italienne et fendues sur le côté de façon à laisser voir les jambes nues jusqu'aux cuisses ; enfin leur attitude comme leur expression est infiniment plus maniérée [4].

Quant au *tombeau des Bastarnay* à *Montrésor*, c'est une œuvre assez célèbre et importante évidemment, dans l'art de la région dont nous avons fait le centre de nos études, mais il règne à son sujet des incertitudes de toute nature. On n'a de renseignements précis ni sur la date exacte de son exécution, ni sur l'identité absolue des personnages qui y sont représentés, ni même sur sa véritable forme primitive, car il a été complètement reconstitué à une date relativement récente [5]. L'opinion la plus simple, et nous

1. Giraudet, *Artistes tourangeaux*, p. 82.

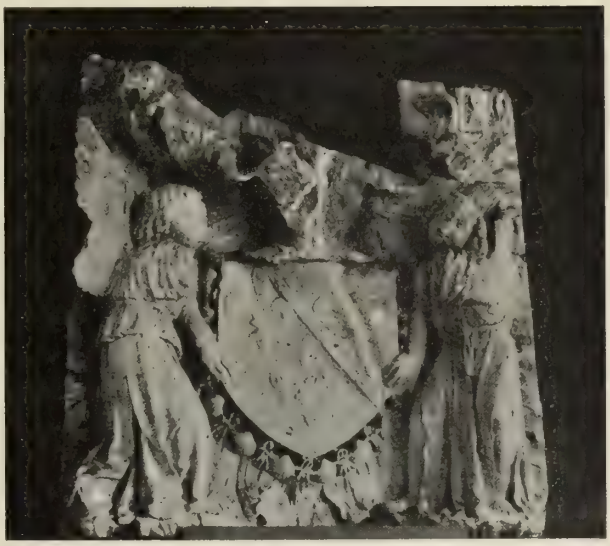
2. Cab. des Est. Pe 1, fol. 38.

3. La Force avait comme attribut un dragon et non une colonne.

4. Il y aurait encore, dans une région toute différente, à citer les Vertus du *tombeau de Chabannes*, conservées à *Avignon* (1525), à les rapprocher de celles de Rouen, d'Écouis ou de Vendôme.

5. Cf. *Bull. Soc. archéol. de Tours*, t. IV, p. 50, 112. La restauration demandée en 1853 par la Soc. archéol. ne fut exécutée qu'en 1875, par les soins de la famille Branicki, propriétaire du château de Montrésor.

ne savons pas trop au fond si cela n'est pas la meilleure, consisterait à y reconnaître Ymbert de Bastarnay († 1523), sa femme Georgette de Montchenu († 1511), et leur fils François († 1513)[1]. Chalmel[2] cependant prétendait autrefois y voir René de Bastarnay († 1580), Isabeau de Savoie, sa femme, et Claude, leur fils († 1567). M. l'abbé Bossebœuf a démontré récemment[3] qu'il s'agissait bien d'Ymbert et de son fils François, mais que, d'après les armoiries, la femme ne pouvait être qu'Isabeau de Savoie (morte en plein milieu du XVI^e siècle). Cela reporterait l'une au moins des figures et peut-être l'ensemble du monument, à une époque beaucoup plus tardive.



Vendôme. Musée. — Fragment du tombeau de François de Bourbon. (Marbre.)

Quoi qu'il en soit, le style des gisants qui sont en grande partie intacts, tandis que la plupart des apôtres qui figurent dans le soubassement sont des réfections modernes, est très différent de celui du tombeau des Poncher. Il est bien traditionnel encore, mais infiniment plus sec et plus dur. De même, les quelques figures d'apôtres conservées et les quatre angelots agenouillés ne ressemblent en rien aux figures du même genre sorties de l'atelier de Michel Colombe. Elles sont d'un caractère gothique un peu pauvre, qui ne paraît presque pas touché de la grâce nouvelle, et nous ne voyons aucune raison, en l'absence de tout document certain, d'attribuer ces statues à Guillaume Regnault ou à quelque autre artiste de l'école. Nous serions même tentés, mais ceci n'est qu'une simple hypothèse, de supposer qu'Ymbert de Bastarnay, sieur du Bouchage, Dauphinois d'origine, ne serait pas étranger à la venue sur la Loire du sculpteur *Martin Cloistre*, originaire, comme nous le verrons tout à l'heure, de la ville de Grenoble. Il lui aurait commandé, entre 1511 et 1514, son tombeau et celui de son fils qui venait de mourir. Quant à la statue de femme, malgré l'identification

1. Cf. Carré de Busserolle, *Diction.*, art. Montrésor. — Mandrot, *Y. de Bastarnay*, p. 396. —
2. *Hist. de Touraine*, III, 203.
3. Abbé Bossebœuf, *Montrésor, le château, la collégiale*, 1897, p. 79-80.

proposée, le costume nous en paraît beaucoup plus proche de 1510 que de 1550, et nous retrouvons justement dans la disposition des plis de la robe quelques arrangements particuliers à Martin Cloistre. C'est donc dans l'œuvre de cet artiste, si nous avions à l'étudier plus à fond, que nous serions disposé à ranger le tombeau de Montrésor.

Conclusion.

En somme, malgré la pauvreté apparente que nous constations au début, on voit que cet atelier de Michel Colombe, dont l'existence, la composition, on peut presque dire l'histoire, nous ont été révélées par quelques textes précis, peut se présenter à nous avec un bagage assez respectable. Nous n'en avons pas vu sortir, il est vrai, un grand nombre d'œuvres d'école, secondaires et hâtives, où l'on entreverrait seulement la direction et le sentiment général de l'atelier. C'est un caractère de production tout à fait différent de celui des ateliers bourguignons du xv^e^ siècle, troyens ou normands du xvi^e^. Nous ne rencontrons ici que de rares morceaux de choix, comme la Vierge d'Olivet ou la Vierge d'Écouen, à côté desquelles des œuvres de dimensions moindres, comme la Vierge de Mesland ou celle de La Carte, ne sont pas moins considérables par le soin et la qualité de l'exécution ; nous avons, en outre, quelques grands ensembles comme celui de la Bourgonnière, comme le tombeau de Rouen ou celui de Saint-Denis qui peuvent, en tout ou en partie, se rattacher à l'œuvre de nos imagiers.

Mais ceux-ci ne sont que rarement des *metteurs en œuvre* : ils se contentent le plus souvent, comme avait fait Michel Colombe, leur maître, de tailler consciencieusement et modestement leurs morceaux de marbre destinés à prendre place dans tel ou tel ensemble (tombeau des dauphins, tombeau des Poncher, tombeau de Louis XII et peut-être aussi tombeau des cardinaux d'Amboise).

Dans ces divers travaux, nos imagiers ont continué la tradition française pratiquée par Michel Colombe : ils ont encore sculpté des Vierges familières et précises, des effigies pour lesquelles ils ont soit conservé le type médiéval du gisant, soit adopté celui du priant, plus récemment introduit en usage : mais ces effigies sont restées toujours simples, loyales et robustes. Ils ont su continuer aussi, en l'accentuant, cette grâce plus tendre que les imagiers de la fin du siècle dernier avaient introduite dans la brutalité des écoles réalistes du xv^e^ siècle. Ils ont aimé les sourires adoucis et les gestes caressants, ils ont traité avec amour les formes et les visages féminins, sacrifiant un peu la mâle beauté des types énergiques et rudes qui avaient inspiré de si austères ou de si puissants chefs-d'œuvre à leurs devanciers.

Cependant, venus plus tard que Colombe, n'ayant pas, comme lui, reçu toute leur éducation des vieux maîtres gothiques, ayant vu, au moment où ils arrivaient à l'âge d'homme, les succès de ces Italiens prétentieux et trop habiles qui venaient de s'installer en France, ils ont sacrifié au goût du jour, ils ont versé parfois et de plus en plus dans le maniérisme et la convention ; ils l'avaient déjà fait du vivant de leur maître (rappelons-nous les apôtres du tombeau de Nantes). Ils ont témoigné un goût de plus en plus vif pour les gestes précieux, les attitudes affectées, les draperies mouvementées et arbitraires. Un souffle d'italianisme a déjà passé sur cette école, à partir de 1510-1515 ; mais nous avons vu qu'il ne fallait pas, selon nous, le faire remonter plus haut.

Nos maîtres imagiers ne se rendent pas encore compte évidemment de cette transformation : c'est inconsciemment qu'ils se dirigent vers le classicisme et l'académisme : ils n'entrevoient qu'à travers mille intermédiaires et mille déformations le fameux modèle antique dont on voudrait faire leur initiateur. Mais ils préparent la voie à ceux qui vont venir après eux et qui jetteront décidément l'école française dans la voie de la Renaissance italienne. Cela ne s'accomplira pas évidemment tout d'un coup. Il y aurait encore, au cours du XVI^e^ siècle, à enregistrer certaines résistances de l'esprit national en même temps que l'on constaterait les progrès de l'italianisme. Mais tel n'est pas notre but. Nous nous contenterons d'avoir étudié ici l'œuvre de Michel Colombe, d'en avoir marqué les liens avec toute l'école française du moyen âge et d'avoir montré ses élèves immédiats continuant sa tradition, mais la laissant déjà s'altérer singulièrement.

Il nous reste seulement, en manière de conclusion, à faire ce que nous avons fait déjà pour les différentes périodes étudiées précédemment, c'est-à-dire à noter, dans les divers centres où se manifeste à cette époque l'activité de nos sculpteurs français, les manifestations analogues à celles que nous venons d'étudier dans l'entourage de Michel Colombe et dans sa postérité immédiate ; il nous reste à rechercher quel fut ce que nous pourrions appeler le rayonnement de l'art de Michel Colombe.

CHAPITRE XII

RAYONNEMENT DE L'ART DE MICHEL COLOMBE

Jean de Chartres et les statues de Chantelle.
Œuvres analogues dans la région du *Bourbonnais*. La Vierge de la Chira et celle de Saint-Galmier, leur signification.
En Bourgogne : Vierge du tombeau de Salazar à Sens. — Retable d'Autun. — Vierge d'Arbois.
En Normandie : Sculptures de Verneuil, de Rouen, etc.
Dans l'*Ile-de-France* : la Vierge de Lierville. — Mélange d'éléments étrangers. — Déposition de croix de Saint-Martin-aux-Bois.
Jean Soulas. — Les sculptures de Chartres et le bas-relief du Louvre. — Accentuation de l'italianisme.
En Champagne : La sculpture troyenne vers 1520-1530. — Les œuvres dites de transition. — Préparation de la venue de Dominique Florentin.
Conclusion sur l'école française de sculpture du début du XVI^e^ siècle. — Invasion progressive de l'italianisme. — Fin de l'école de la Loire.

Jean de Chartres et les statues de Chantelle.

Ce n'est pas une simple hypothèse de dire qu'il y eut dans quelques provinces françaises des prolongements certains de l'école de Tours. Nous en avons un exemple caractéristique avec ce *Jean de Chartres* dont quelques indications relevées au chapitre précédent nous ont permis d'entrevoir au moins quelle fut la carrière.

Nous savons qu'il était, en 1511, au service d'Anne de Beaujeu, duchesse de Bourbon. Or, c'est entre 1500 et 1514 que celle-ci fit agrandir et restaurer le château de *Chantelle* d'où proviennent les trois grandes statues en pierre de *sainte Anne*, *saint Pierre* et *sainte Suzanne*, entrées récemment au Musée du Louvre, et M. André Michel, en étudiant ces importants monuments, a pu présenter leur attribution à Jean de Chartres [1] comme au moins très possible et vraisemblable. Nous ne reviendrons pas ici sur leur histoire qui a été aussi nettement établie qu'on peut le faire dans l'étude à laquelle nous

1. Cf. André Michel, *Les statues de sainte Anne, saint Pierre et sainte Suzanne du château de Chantelle au Musée du Louvre, Monuments Piot*, 1899.

venons de faire allusion. Mais nous nous arrêterons un instant sur leur style qui, cette attribution admise ou non, se rapproche de façon très évidente de celui de l'atelier de Michel Colombe et nous offre un exemple très caractéristique de la transformation du style français, de son adoucissement spontané chez les contemporains du grand sculpteur tourangeau.

Musée du Louvre. — Saint Pierre et Sainte Suzanne
provenant du château du Chantelle. (Pierre.)

La *sainte Anne* est la plus typique et la plus parfaite des trois statues. De proportions plus élancées que les figures bourguignonnes, elle a dans l'allure générale cette même dignité grave et calme, cette même sérénité d'expression que nous avons remarquée tout à l'heure dans les figures de l'école de la Loire. Son visage vieilli et ridé, mais d'une singulière noblesse de lignes, est entouré d'une de ces guimpes à l'ancienne mode, à petits plis serrés, semblable à celles de la *Prudence* de Nantes et de certaines figures de Solesmes. Sa draperie est encore très ample, mais sans exagération ; « elle conserve, dit M. André Michel, les grands plis pesants qui se continueront

longtemps encore dans l'école de Michel Colombe, mais avec des cassures plus rares et plus souples, de parti pris plus large et plus calme, d'arrangement plus rythmique » ; quant à la petite figure de la Vierge, elle est tout à fait charmante « d'attention sérieuse, de jeunesse et de naïveté ». M. Michel y voit un type franco-flamand très accusé. On pourrait, en précisant davantage, la rapprocher du type que nous avons rencontré dans la région même du Bourbonnais et du Forez, dans certaines statues de Moulins, de Souvigny ou de l'Hôpital-sous-Rochefort et aussi dans la Vierge du triptyque de Moulins, toutes figures de jeunes femmes un peu plus âgées mais qui conservent cette même grâce modeste, ces mêmes yeux baissés à peine ouverts, ce même charme sérieux et discret. N'y a-t-il pas aussi du reste un rapport frappant entre la sainte Anne qui dans la peinture de Moulins assiste Anne de Beaujeu, la donatrice, et notre figure de Chantelle ? Les deux œuvres ont été commandées vers la même époque, par la même personne, à deux artistes contemporains, de même race et de même valeur, il n'est pas difficile de s'en apercevoir.

Dans la figure du *saint Pierre*, le drapé est à peu près semblable à celui de la sainte Anne. Mais l'amour de la précision que nous avons noté comme un des traits propres aux artistes qui travaillent autour de Michel Colombe se marque peut-être encore davantage dans le soin extrême avec lequel est exécutée la bordure de ce grand manteau où nous retrouvons ces façons de lettres fantaisistes très ornées et vaguement arabes que l'on rencontre si souvent à la fin du xv^e^ siècle[1], dans la finesse surtout du détail de la tête, où la barbe, les cheveux, toutes les rides sont détaillées avec un scrupule infini. Cette tête du saint Pierre, malgré sa finesse, est un peu banale, il est vrai ; elle n'a pas l'accent, ni l'énergie de certaines figures réalistes de l'époque précédente ; mais c'est une tendance que nous avons déjà observée à propos de maintes têtes du même genre et de la même époque.

Quant à la *sainte Suzanne*, toute fine et jolie, vêtue d'étoffes moins lourdes que les deux autres, on y a relevé quelquefois l'indice d'une facture un peu différente et, dit-on, plus archaïque. Telle n'est point notre opinion : si la sainte Suzanne n'est pas précisément de la même main, elle nous paraît bien du même atelier que les deux autres : quelques détails d'exécution s'y retrouvent absolument identiques à certains de ceux que l'on peut relever dans le saint Pierre, la bordure d'orfèvrerie du col par exemple, et même les petits plis fins de la tunique froncée qui s'y attache. La coiffure en turban, avec des brides de linge qui tombaient sur les épaules, est traitée avec

1. Cf. plus haut, chap. VII, p. 258-259.

Musée du Louvre. — SAINTE ANNE

provenant du chateau de chantelle (Pierre)

Attribuée a Jean de Chartres

la même précision délicate. Quant au type de la figure, avec son grand front bombé, ses lèvres fines, ses yeux en amande, son ovale élégant, il n'est pas si éloigné de celui des Vierges tourangelles, tout en étant peut-être un peu plus aigu. Il est très proche aussi de celui de certaines figures sculptées par les ateliers de Bruxelles et d'Anvers, ou peintes par Quentin Metsys et Gérard David. La complication du costume et l'affinement du type nous prouvent peut-être seulement que l'évolution se continue et que l'art qui s'exprime ici, bien que très gothique encore, est un peu moins simple et moins naïf que celui du maître de Solesmes ou celui de Michel Colombe lui-même.

En Bourbonnais et en Forez.

Qu'elles soient ou non de Jean de Chartres, que celui-ci ait fondé une école ou simplement vivifié et stimulé des ateliers locaux préexistants, il est certain que les figures de Chantelle ne sont pas absolument isolées dans la région. M. André Michel a signalé à l'abbaye de *la Bénissons-Dieu* en Forez, près de Roanne, un groupe qui, bien qu'un peu moins soigné dans son exécution, est presque la répétition de celui de la sainte Anne de Chantelle. Il porte inscrit sur la base le nom de l'abbé *Pierre la Fin*, qui gouverna l'abbaye de 1460 à 1504 et qui était frère de l'un des grands officiers du duc Pierre de Bourbon[1]. Il date sans doute lui aussi des premières années du XVI^e^ siècle. Il est à remarquer du reste que si la draperie de la sainte Anne et son attitude générale offrent ici beaucoup d'analogie avec la figure de Chantelle, la façon dont la petite Vierge portait dans ses bras un petit enfant, qui complétait l'ensemble des trois générations représentées dans ce groupe, accentuait le caractère plutôt flamand de l'œuvre en la rapprochant des nom-

La Bénissons-Dieu. — Sainte Anne. (Pierre.)

1. Ce groupe a malheureusement été assez mutilé et la tête de la petite Vierge remplacée par une restauration grossière. — Cf. Ed. Jeannez, *L'archéologie et l'art à l'abb. cistercienne de la Bénissons-Dieu*, Roanne, 1889.

breux groupes brabançons ou anversois où se trouve figurée cette même Trinité [1].

On remarque encore, dans cette église de la *Bénissons-Dieu*, le buste d'un *Père éternel* [2], dont la tête est couronnée d'une tiare, la barbe et les longs cheveux finement ondulés ; la finesse de l'exécution de cette tiare et de cette chevelure, de même que la douceur et la noblesse de l'expression générale se rapprochent aussi beaucoup des qualités que nous venons de relever dans les statues de Chantelle.

La Bénissons-Dieu. — Buste d'un Père éternel. (Pierre.)

Enfin, au Musée de *Moulins*, entre beaucoup d'autres sculptures intéressantes de cette époque, trois statues décapitées provenant de quelque église de la ville ou des environs, deux évêques et une sainte, nous offrent exactement le même système de plis que les statues de Chantelle ; les chapes très étoffées des deux évêques, les orfrois et les lettres gothiques dont elles sont ornées, peuvent être rapprochées sans hésitation du grand manteau du saint Pierre de Chantelle, tandis que la tunique à longs plis fins de la sainte, terminée par un col orné d'orfèvreries, et tombant sur de grosses pantoufles apparentes, la font toute voisine de la sainte Suzanne.

Dans les orfrois de ces manteaux épiscopaux sont représentées diverses figures sacrées ; une *Vierge* entre autres, au centre, nous remet en mémoire le type de celles de la région dont la plus exquise et probablement la plus ancienne est celle de l'Hôpital-sous-Rochefort. Vêtues d'un grand manteau assez ample, la tête ronde et douce, ces Vierges tiennent généralement l'enfant

1. Cf. la petite figure de la coll. Lebreton, mentionnée plus haut, chap. VII, p. 267-258 — le groupe du retable de Saint-Sauveur d'*Aix* — celui de *Saint-Laurent-sous-Rochefort*, — un autre très mutilé au Musée de la Diana à *Montbrison*, etc.

2. La figure paraissait devoir être assise, un peu dans la position du saint Pierre de Souvigny ou de celui du Musée d'Orléans. Cf. plus haut, p. 308 et 324.

presque nu, à demi couché dans leurs bras. On en voit une de ce type à l'église de *Saint-Haon-le-Châtel*, une autre à *Moulins* sur une maison à l'angle de la rue de l'Horloge et de la rue d'Allier ; enfin celle de la *collection de M. Bouchard*, qui provient de l'ancien *hôtel des Monnaies*[1] de Moulins (premier quart du XVI^e^ siècle), nous paraît bien rentrer aussi dans cette série. Cette dernière offre des analogies frappantes avec les Vierges de l'école de la Loire : elle porte l'enfant sur le bras droit, et tient son petit pied de la main gauche ; le manteau ramené par-devant fait de grands plis souples et laineux. Le voile de tête qui devait être surmonté d'une couronne revient sur la poitrine, où il est rattaché par un fermail comme celui de la Vierge d'Olivet. Mais quelques détails indiquent une époque un peu postérieure, l'allongement plus accentué des proportions par exemple, certaines complications de costume, comme les crevés des manches ou les orfèvreries retenant la fente de la tunique, l'accentuation enfin du mouvement général de la figure.

Moulins. Musée. — Fragments de statues. (Pierre.)

Ces caractères s'exagèrent à mesure que l'on avance dans le temps : ainsi dans la *Vierge d'Izeure* (au Musée de Moulins), dont la draperie très recroquevillée et collante par endroits nous dénonce déjà certains symptômes d'italianisme ; ainsi dans cette autre Vierge en marbre du même Musée, très rongée malheureusement, mais très charmante encore, dont la provenance exacte n'est pas indiquée[2]. Les draperies collantes dessinent ici tout le mouvement de la jambe droite, la ceinture se déroule en un long ruban coquillé qui flotte jusqu'aux genoux. D'un geste précieux et maniéré, la main complètement renversée, la Vierge découvrait sa poitrine et présentait la pointe de son sein au bambino demi nu. La figure aux yeux obliques, au sourire aigu, possède

1. On y voit encore la niche *gothique* dans laquelle elle se trouvait.
2. *Catal. Exp. rétrosp. 1900*, n° 4663. Voir la figure à la page suivante.

encore un charme bien individuel qui rappelle celui des figures antérieures, un peu plus subtil peut-être. Mais le geste seul suffirait à nous faire mesurer toute la distance qui sépare une œuvre de cette nature, très certainement pénétrée de maniérisme italien, des œuvres purement françaises de l'école de la Loire, telles que la vierge de La Carte, par exemple.

Moulins. Musée. — Vierge allaitant. (Marbre.)

Dans la même région, nous rencontrons encore plusieurs sculptures qui datent évidemment de cette même époque, mais sont plus isolées et de caractère plus exceptionnel ; les autres se rattachaient assez facilement à l'école de Tours, ou tout au moins elles affirmaient le développement d'un école locale et parallèle. De quels ateliers celles-ci sont-elles sorties ? Il est assez difficile de le dire.

Nous citerons d'abord deux statues en marbre, une Vierge et un saint Louis, ressemblant vaguement à Louis XII, qui ornent la chapelle des Montpensier à *Aigueperse*. Courajod les donnait comme preuve des survivances bourguignonnes : de fait, le roi un peu trapu porte un manteau assez amplement et lourdement drapé. Mais ce manteau est orné de grandes fleurs de lys formées d'une sorte de quadrillage en damier sur fond d'or, avec alternativement un carré plein et une alvéole vide qui ressemble fort à un travail italien. La Vierge présente à peu près le type français, mais lourdement traduit et avec des détails de costume qui surprennent également[1]. Nous hésiterions pour nous à qualifier de purement français le travail de ces deux statues[2].

1. Il ne faut pas oublier, du reste, que Gilbert de Bourbon, comte de Montpensier, avait épousé une sœur du marquis de Mantoue, Claire de Gonzague ; et que c'est à lui probablement que l'on doit l'introduction en France, aux environs de 1495, du saint Sébastien de Mantegna qui se trouve également à Aigueperse. (Cf. plus haut, chap. VI, p. 133.)

2. Si ces deux œuvres sont italiennes, leur caractère exceptionnel, le peu d'action qu'elles paraissent avoir exercé autour d'elles confirmeraient assez ce que nous avons dit de ces pre-

De même, nous avons bien de la peine à voir une œuvre française dans la petite sainte Catherine de *Champoly*, publiée par M. Thiollier dans ses *Sculptures foréziennes de la Renaissance*[1]. C'est une très fine petite statuette en marbre, de dimensions minimes du reste, et par conséquent facilement transportable. Elle est d'une exécution qui n'a rien de commun avec celle des sculptures étudiées jusqu'à présent; la différence saute aux yeux si on la compare avec la sainte Catherine de la collection Lobin par exemple. La draperie est infiniment plus compliquée, plus chiffonnée, plus conventionnelle : le faire est très habile, mais moins robuste et moins franc que dans l'œuvre tourangelle[2].

La *Vierge de la chapelle de la Chira* à *Saint-Marcel d'Urfé*[3] est exceptionnelle encore par ses qualités et son accent spécial, elle est un peu isolée dans la région où elle se trouve; mais elle rentre bien mieux dans la tradition française générale.

Il faut faire un vrai pèlerinage, dans un pays charmant du reste, pour aller trouver à travers les montagnes du Forez, dans son sanctuaire rural, cette œuvre digne d'un maître. La chapelle où elle figure sur l'autel principal, avait été fondée en 1508, d'après les recherches de M. Thiollier, et il y a tout lieu de croire que la Vierge date également de cette époque. Elle est en marbre et presque de grandeur naturelle. Solennelle et un peu hiératique dans son allure générale, elle n'a pas la souplesse familière des Vierges réalistes du xv^e^ siècle; elle n'a pas non plus le déhanchement

Cliché Brassart.
Saint-Marcel d'Urfé. — Vierge de la Chira. (Marbre.)

mières pénétrations, qu'il faut noter comme des phénomènes curieux, mais non pas comme les causes déterminantes de la formation de notre école de sculpture de 1490 à 1510.

1. *Art. cit.* Cf. plus haut, chap. VIII, p. 311.

2. Les plis multipliés, profonds et arbitraires, le travail des mains d'une délicatesse nerveuse, rappellent quelque peu la manière des Mantegazza, sans que l'on puisse affirmer cependant, le style étant légèrement incertain et les renseignements sur la provenance faisant complètement défaut, que c'est là une œuvre italienne importée chez nous. C'est en tous cas une œuvre tout à fait exceptionnelle et isolée.

3. Cf. Thiollier, *Gaz. des B.-A.*, 1892, et *Réun. des Soc. des B.-A. des dép.*, 1891. — Vincent Durand, *Excursion archéologique de la Diana*, *Bull. de la Diana*, t. X, 1898, p. 456-461.

ni les allures dansantes et maniérées de celles qui viendront ensuite. Comme la Vierge d'Olivet, elle est presque immobile, le mouvement des jambes étant à peine indiqué; comme elle, elle porte délicatement et respectueusement l'enfant devant elle. Celui-ci est enveloppé d'un lange, et repose directement dans ses mains; mais il faut voir avec quelle délicatesse et quelle précaution la mère, de ses doigts effilés, saisit dans sa main droite le petit pied de l'enfant. C'est le thème familier des Vierges tourangelles, mais traité avec un raffinement et une délicatesse incroyables.

Comme celles de la Loire, notre Vierge est encore vêtue d'un costume très précis et réaliste. La finesse des broderies du col et de la bordure du manteau est extrême. Le pied chaussé apparaît au bas de la robe. Le voile de tête et les longs cheveux flottants, jadis dorés, sont traités avec soin; le manteau enfin, qui pend des épaules, est ramené par-devant, suivant la formule habituelle, avec une grande souplesse, mais un peu moins de logique peut-être et de simplicité dans la disposition de ses plis.

Quant à l'accent spécial et très attirant de la figure, il vient sans doute de ce hiératisme un peu affecté de la pose, de cette recherche qui se retrouve aussi dans le caractère du visage immobile, à peine souriant, d'un charme extrême et très individuel, avec son nez fin et long, sa bouche très petite, ses yeux très peu ouverts sous des sourcils très hauts, son galbe moins arrondi que dans la Vierge d'Olivet, et dans l'ensemble je ne sais quoi de plus précieux et de plus aigu. Il n'y a rien là encore qui accuse, de façon précise, l'influence italienne, et cependant nous arrivons ici, aux environs de la mort de Colombe, à un art déjà moins simple et plus recherché.

Ce caractère s'accentue de façon très notable dans la *Vierge* dite *du Pilier* à l'église de *Saint-Galmier*, dans la Haute-Loire, que nous croyons, pour nous, légèrement postérieure.

La pose, ici, au lieu d'avoir la raideur voulue de celle que nous venons de décrire, est légèrement contournée; la tête s'incline, le corps hanche assez fortement, le genou fait saillie sous la draperie, le costume est infiniment plus compliqué, plus riche surtout. Les modes austères du temps de la reine Anne sont oubliées : c'est le temps des étoffes légères et des costumes taillades qui commence. Nous en avons une preuve dans les crevés des manches, dans les ornements des épaules, dans les cordons tressés qui pendent sur la poitrine. Le voile de tête lui-même se charge de broderies et d'orfèvreries. Le corsage ajusté moule encore le torse très plein et robuste; le manteau est toujours ramené par-devant et retenu sous le bras, mais avec des plis infiniment plus compliqués, plus cassés et recroquevillés. Le visage reste encore bien français avec son galbe arrondi, son petit nez, ses yeux très

doux et son sourire discret, mais ce sourire est légèrement plus accentué que chez les Vierges précédentes et commence à minauder. Quant à l'enfant, demi nu, porté sur le bras droit, il tient à la main, comme ceux du plein moyen âge, un petit oiseau très finement détaillé, et la laideur même de sa grosse tête de petit paysan rieur est un témoignage certain de son origine.

Cliché Brassart.

Saint-Galmier. — Vierge du Pilier. (Marbre.)

Ces deux Vierges de la Chira et de Saint-Galmier, et celle toute voisine de l'Hôpital-sous-Rochefort, ont été réunies par M. Thiollier sous le nom de *sculptures foréziennes* de la Renaissance. Elles sont fort différentes l'une de l'autre et ne sauraient, selon nous, constituer un groupe nettement défini, d'autant plus qu'il est impossible de rien trouver dans la région avoisinante qui les explique, les prépare ou les continue. M. Thiollier a très bien eu le sentiment qu'il fallait leur chercher une origine qui ne fût pas simplement locale ; mais il n'a pu dans cette recherche arriver, non plus que nous, à une certitude.

Néanmoins il nous semble que si l'on compare ces trois statues aux productions des écoles qui fleurissent en Touraine ou en Bourbonnais entre 1480 et 1520, leurs caractères s'expliquent assez bien et leurs différences mêmes nous avertissent qu'elles marquent trois moments très nets de cette évolution de l'école française que nous avons suivie jusqu'ici.

L'une, celle de *l'Hôpital-sous-Rochefort*, réaliste encore, très simple, très familière, amplement drapée, sans ornements superflus, sans fioritures, mais touchée déjà d'une certaine grâce, pouvait être rangée, et c'est ce que nous avons fait, à côté des sculptures de l'école de la Loire de 1490.

La seconde, celle de *la Chira*, d'allure calme et sereine, d'expression délicate et noble, retournant presque à l'idéalisme d'antan, nous a fait penser aux œuvres contemporaines de l'extrême fin de la carrière de Michel Colombe, dues à un génie peut-être plus affiné que le sien, telle la Vierge d'Olivet. Nous la placerions volontiers entre 1500 et 1515.

La dernière enfin, celle de *Saint-Galmier*, est plus compliquée, plus mouvementée, plus maniérée, d'un raffinement d'expression plus subtil où le maniérisme italien n'est peut-être pas tout à fait étranger, mais bien française encore cependant par son type même, par l'absence de convention et l'amour du détail précis qui s'y font jour. Elle est exactement conçue dans l'esprit des élèves de Michel Colombe, qui continuent les traditions du maître jusque vers 1530, en les altérant légèrement.

Toutefois, ce sont là de simples rapprochements entre des œuvres inspirées manifestement du même esprit : les rapports de style et de technique ne sont pas dans la circonstance assez probants pour que nous puissions affirmer que ces Vierges du Forez sont dues à tel artiste ou à tel atelier.

Cette transformation progressive que nous venons de constater dans la France du centre comme dans la vallée moyenne de la Loire, dans l'école la plus brillante à coup sûr de l'époque, celle de Michel Colombe, on pourrait la voir se produire également dans toutes les provinces françaises où se manifeste quelque activité artistique pendant ce temps : en Bourgogne, en Ile-de-France, en Champagne surtout.

En Bourgogne.

Y a-t-il en Bourgogne des prolongements de l'école de Tours, des ateliers accessoires ou dérivés, comme celui de Jean de Chartres en Bourbonnais? Nous ne saurions l'affirmer. Voici cependant à *Sens* une statue dont le style n'est ni bourguignon, ni champenois, ni flamand, et dont le rapport avec certaines sculptures de l'école de la Loire saute aux yeux.

C'est la *Vierge* qui figure encore à côté d'un *saint Étienne* dans les restes du somptueux *tombeau* que Tristan de Salazar, archevêque de Sens, de 1475 à 1519, avait fait élever à la mémoire de son père, *Jean de Salazar*, mort en 1479. Le dessin du monument nous a été conservé par Gaignières[1]; il comprenait un priant de marbre blanc, juché sur un grand catafalque de marbre noir de Dinant. L'architecture du tombeau placé entre deux piliers

1. Cf. *Bull. Soc. archéol. de Sens*, t. XVI.

de la nef, de même que celle du grand retable qui figurait en face du monument, étaient d'esprit presque tout gothique encore ; Montaiglon[1] suppose que les marbres noirs en avaient été taillés en Flandre, et la décoration luxuriante du retable, qui seul subsiste encore aujourd'hui en place, n'est peut-être pas non plus, selon nous, exempte d'esprit flamand.

La *Vierge* en particulier est assez proche pour certains détails des Vierges d'Olivet et d'Écouen. Très robuste, même un peu trapue, elle tient sur son bras gauche un enfant demi nu, d'exécution assez lourde, mais qui n'est pas en somme très différent de ceux que nous avons examinés tout à l'heure. Il porte comme eux sa menotte sur le sein de sa mère tandis que celle-ci, de sa main droite, joue avec son petit pied. Sur la tête de la Vierge un voile, formant sur le côté une sorte de poire, rappelle celui de la Vierge d'Olivet. La tunique, très simple, est retenue à la taille par une petite ceinture de cuir. Le manteau est ramené par-devant et passé sous le bras, suivant la formule. Mais l'expression générale est beaucoup plus sèche et dure, et se rapproche de celle de la Vierge de l'Hôtel-Dieu de Troyes. Quant au saint Étienne, il est assez médiocre et peu significatif, sans fadeur, mais sans énergie. L'artiste qui a sculpté ces deux statues est resté certainement bien au-dessous des artistes de la Loire ; mais il semble presque impossible qu'il n'ait pas eu connaissance de leurs œuvres.

Sens. Cathédrale. — Retable du tombeau de Jean de Salazar. (Pierre.)

Dans une chapelle de la cathédrale d'*Autun* se voit un grand retable en pierre représentant l'*Apparition du Christ à la Madeleine*, qui date certainement du premier quart du XVI^e^ siècle. La décoration architecturale y est

1. *Antiquités de la ville de Sens, Gaz. des B.-A.*, 1880, II, p. 237.

encore presque entièrement gothique, sauf dans les parties supérieures où se montrent quelques ornements à l'italienne. Quant aux figures, elles gardent bien encore dans leur ampleur certaines des qualités bourguignonnes, mais la grâce un peu molle de la Madeleine, en même temps que son attitude précieuse et mouvementée, son costume compliqué et tout conventionnel, l'aspect surtout trop élégant et presque bellâtre de la figure du Christ nous révèlent l'introduction d'éléments étrangers.

Autun. Cathédrale. — Madeleine. (Pierre.)

Originaire d'une région qui touche à la Bourgogne, la Vierge du prieuré d'*Arbois* (Musée de Cluny) présente dans le type de la figure des analogies évidentes avec la Madeleine d'Autun. Malgré le maniérisme de sa pose cependant, elle paraît moins italianisée ; le costume n'y tourne pas autant à la draperie vague. Il est compliqué, mais réel avec des bordures peintes d'un dessin tout semblable à celles de la Vierge de la Chira. L'enfant nu, tenu en travers du corps par un geste peu naturel, est très proche parent cependant de certains des gamins franco-flamands que nous avons examinés.

En Normandie.

On pourrait faire les mêmes constatations en Normandie, à *Verneuil*, où travailla, vers le commencement du XVI^e^ siècle, un atelier de sculpture très actif dont nous avons déjà étudié les plus anciennes productions voisines de Solesmes, avec le Sépulcre de la Madeleine. Nous rencontrerions des types plus compliqués, plus ornés ou plus maniérés, avec le *saint Denis* de Notre-Dame, la *sainte Suzanne* et diverses autres figures de la même église.

En dehors de Verneuil, le saint Léonard de *Vains*, quelques statues aux *Andelys* nous montreraient des tendances analogues. Les proportions en deviennent plus élancées, les draperies plus molles ou plus compliquées, avec

une surabondance un peu choquante de détails précieux : les visages enfin cherchent à se parer d'expressions d'une grâce plus forcée et plus artificielle.

Deux statues en pierre, qui font partie de la collection É. Peyre, représentant deux évêques, dont un saint Nicolas, et provenant, dit-on, d'une église de *Rouen* démolie, sont assez caractéristiques également de cet état de la sculpture normande. Elles ne sont pas, du reste, sans quelque rapport avec ces statues d'évêques de l'enfeu du tombeau des cardinaux d'Amboise dont nous parlions tout à l'heure, et peuvent dater, par conséquent, des environs de 1515-1520. Si nous les comparons soit à certaines statues d'évêques de l'école de la Loire un peu antérieures, soit au saint Pierre de Solesmes, nous mesurerons facilement le chemin parcouru. Elles sont encore réalistes certainement; mais on sent dans les visages des expressions plus recherchées et beaucoup moins de simplicité. Le costume est encore d'une précision assez minutieuse; mais les plis des chapes sont moins amples, moins larges, moins souples que dans les figures de la Loire ou du Bourbonnais. Enfin, il y a dans l'ensemble de la tête inclinée, de la ligne du corps légèrement contournée, de la main qui bénit, une recherche de mouvement qui n'arrive pas encore aux grands gestes à l'italienne, mais qui s'éloigne de plus en plus de la belle et grave robustesse d'antan.

Paris. Coll. E. Peyre. — Saint Nicolas. (Pierre.)

En Ile-de-France.

L'*Ile-de-France* est, nous l'avons dit, assez peu riche en sculptures du XV^e^ et du XVI^e^ siècle[1]. Une très belle Vierge cependant à *Lierville* nous paraît

1. La minutieuse enquête dont les collections de photographies de M. Martin-Sabon nous offrent le résultat a réuni beaucoup plus de statues du XIV^e^ siècle que de l'époque dont nous nous occupons.

bien contemporaine de Michel Colombe et peut être rapprochée soit de la Vierge d'Olivet, soit des Vierges du Forez. Elle présente la même allure calme et un peu grave, la même figure douce et ronde, à peine souriante, la même façon respectueuse et tendre à la fois de porter l'enfant à demi enveloppé de langes. Son costume est réel et précis, son manteau ramené par-devant et retenu sous le bras gauche; mais les plis sont sensiblement différents, plus allongés et plus proches de la grande manière gothique des XIII^e^ et XIV^e^ siècles : ils trahissent une école tout autre, malgré les rencontres d'inspiration et les habitudes communes qui apparaissent à une époque déterminée.

Cliché Martin-Sabon.

Lierville. — Vierge. (Pierre.)

En dehors de cette Vierge de Lierville, nous pouvons citer encore celle de *Grez-sur-Loing*, qui est plus douce, plus familière et peut-être un peu plus ancienne. Puis, nous arrivons immédiatement à des statuettes d'une élégance affectée et un peu mièvre : telle une sainte Barbe qui figure également à l'église de Lierville, mais qui ne saurait être antérieure à 1525-1530. Après la mort de Louis XII, il semble que l'activité artistique se réveille quelque peu dans cette région; mais l'art qui va fleurir à ce moment sera, comme nous le pressentons déjà par ce dernier exemple, beaucoup moins simple et moins pur; les attitudes y seront plus mouvementées, les costumes conventionnels tourneront à la draperie ou se surchargeront d'ornements inutiles; la tendance au pittoresque d'origine flamande se mêlera à des velléités d'expressions dramatiques à l'italienne.

C'est ce que nous remarquons par exemple dans une Déposition de Croix de l'église de *Saint-Martin-aux-Bois* (Oise). Le corps du Christ y est exécuté avec un souci de réalisme un peu dur; la Vierge est encore assez touchante et se souvient de Solesmes. Elle est cependant infiniment plus apprêtée. La Madeleine trop richement vêtue ne sait témoigner sa douleur que par un geste précieux et affecté. Quant au saint Jean, d'une beauté fade, vêtu presque à l'antique, il s'agenouille avec précaution : il pose.

L'art de *Jean Soulas* appartient aussi à cette région et nous offre également un composé d'éléments français, flamands et aussi italiens. Bien que relativement plus simple que celui que nous venons de rencontrer dans la Déposition de Croix de Saint-Martin-aux-Bois, il a cependant d'assez grands rapports avec lui.

Ce *Jean Soulas* était un tailleur d'images parisien : dès 1505, nous le voyons passer un marché pour l'exécution de deux grands groupes en pierre, destinés à orner une chapelle de *Saint-Germain-l'Auxerrois*, une

Cliché Martin-Sabon.

Saint-Martin-aux-Bois. — Déposition de croix. (Pierre.)

Mise au Tombeau et une *Résurrection*[1]. Ces groupes seraient, par comparaison avec ceux de l'école de la Loire, d'un bien grand intérêt pour nous ; ils ont malheureusement disparu. En 1519, il traite avec le chapitre de Chartres pour l'exécution de quatre hauts-reliefs de la clôture du chœur que *Jean Texier* avait commencé à élever dès 1513[2].

Ces hauts reliefs qui représentent *saint Joachim gardant ses troupeaux*, *sainte Anne dans sa maison*, la *Rencontre à la Porte Dorée*, puis la *Naissance de la Vierge* sont les premiers qui se présentent du côté sud[3].

1. *Archives Art franç.*, I, 133.
2. *Ibid.*, IV, 194-199.
3. Furent-ils les premiers exécutés dans l'ensemble du tour du chœur? Nous ne saurions l'affirmer. Il y en a huit du côté nord qui sont d'un style sensiblement plus archaïque, plus

Soulas est peut-être aussi l'auteur des groupes qui font immédiatement suite à ceux que nous venons de citer et qui représentent des scènes de la Vie de la Vierge jusqu'à l'*Adoration des rois*[1] ? Ce qu'il y a de certain c'est qu'ils continuent sa manière et qu'ils peuvent avoir été faits au moins sous sa direction.

Ceux de la première série formaient de petites scènes réalistes, à plusieurs personnages en ronde bosse, presque grandeur nature ; les personnages portaient des costumes réels, un peu compliqués déjà et s'éloignant de plus en plus de la belle et austère draperie gothique. Les fonds étaient remplis de détails intimes et d'accessoires familiers, exécutés avec le plus grand soin, qui situaient la scène dans un milieu pittoresque et réaliste. Les poses étaient naturelles et les attitudes très simples, l'exécution habile et souple.

Il en est de même encore dans les groupes qui continuent la série ; les suivants et les suivantes, celles de la Visitation en particulier, sont encore des physionomies réelles, d'un charme exquis. La petite Vierge même, dans son intérieur, représentée cousant, avant la Nativité, quelque pièce de trousseau d'enfant, à côté du saint Joseph endormi, est une figure d'une intimité délicieuse. Mais en général les attitudes commencent ici à être un peu plus mouvementées, les costumes moins réels et moins simples ; celui de l'ange de l'Annonciation a déjà une tournure italienne. Dans les deux derniers groupes les personnages ont les pieds nus ; et il n'y a presque plus dans les fonds de ces accessoires pittoresques si chers aux imagiers d'esprit franco-flamand.

Un bas-relief en pierre peinte du Musée du Louvre représentant une Nativité est attribué avec beaucoup de vraisemblance à Jean Soulas[2]. Mais si le groupe central est encore ici d'allure précise, réaliste et familière, les deux saint Jean agenouillés de chaque côté, par leur attitude, leur expression, la façon dont ils sont drapés, sont des figures absolument italianisantes. On a supposé qu'ils étaient assez postérieurs à la partie centrale. Pourtant l'exécution et la polychromie paraissent bien d'une seule venue, et il n'y a, selon nous, aucune raison d'affirmer cette différence d'époque si ce

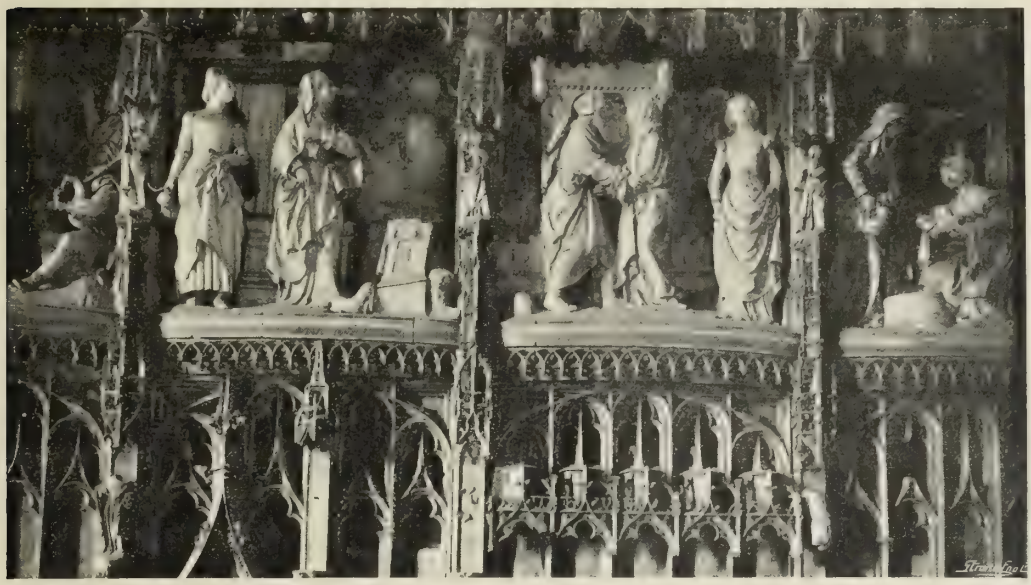
traditionnel, plus près du type flamand qui fleurit à *Amiens* par exemple. Mais ceux-ci peuvent avoir été exécutés simultanément, ou même postérieurement, par un atelier attardé : nous ne savons rien de précis sur leur histoire. Un détail du marché avec Jean Soulas tendrait cependant à nous prouver que rien n'existait encore avant 1519, car on lui propose comme modèles non des groupes déjà exécutés à Chartres, comme on le fera pour ses successeurs, mais bien ceux de *Jean Ravy* à Notre-Dame de Paris.

1. Cf. abbé Bulteau, *Monographie de la cathédrale de Chartres*, 3e éd., I, p. 109.

2. Cf. Courajod, *Bull. Soc. Antiq.*, 1889, p. 152. — De Mély, *Réun. des Soc. des B.-A. des dép.*, 1889, p. 799. — Montaiglon, *Arch. art fr.*, IV, 394. — Louvre, *Cat. sc. mod.*, n° 154. C'est, d'après Courajod, la *Nativité du Christ*, bien que la composition en soit presque textuellement empruntée à la Nativité de la Vierge de Chartres.

n'est la différence des styles. Nous avons là, sans doute, une preuve des tendances multiples qui se partagent l'art français vers cette date extrême à laquelle nous sommes arrivé.

Si nous avancions encore un peu dans le temps, nous verrions, aux environs de 1530, les influences italiennes l'emporter définitivement. Il n'y aurait pour faire cette constatation qu'à continuer à examiner la série des groupes du tour du chœur de Chartres. Car c'est justement l'homme qui, à notre



Chartres. Cathédrale. — Bas-reliefs de *Jean Soulas*. (Pierre.)

point de vue, incarne le mieux, dans notre région de la Loire et du Centre, les tendances nouvelles de l'art de cette époque, c'est *François Marchand*, d'Orléans, qui, en 1542, sera chargé de continuer la série commencée par « deffunct maistre Jehan Soulas ».

Entre l'Ile-de-France et la Champagne, nous pourions voir se développer à *Provins* une véritable école de sculpture locale, d'esprit tout à fait analogue à celui que nous venons de constater à Chartres. Certains morceaux y ont encore ce même accent de réalité, ce même souci du détail précis, ce même amour des complications de costumes que nous avons remarqués aux environs de 1520-1525, tandis que dans des figures comme celles des anges musiciens de l'église *Saint-Ayoul*[1], l'influence italienne s'accentue de façon très

1. *Catal. Exp. rétrosp. 1900*, n° 4665.

nette et se fait sentir notamment dans les contorsions des attitudes, les chiffonnements des draperies et les effets déjà presque académiques de certains morceaux d'anatomie.

En Champagne.

Enfin, lorsque nous nous sommes occupé tout à l'heure de l'école troyenne, nous avons relevé seulement quelques œuvres du début de cette école, comme la *Vierge de l'Hôtel-Dieu de Troyes*, contemporaine de la fin de la vie de Michel Colombe. Nous avons noté aussi, bien qu'il soit un peu postérieur, ce groupe d'œuvres de l'*atelier de la sainte Marthe* dont les œuvres, par leur simplicité et leur grandeur, sont encore tout inspirées de l'esprit gothique le plus pur. Nous rencontrerions maintenant ici la production la plus abondante de cette école si riche, qui, dit-on, resta gothique plus longtemps que toute autre, et où persista, jusqu'à une date très tardive, quelque chose du vieil esprit traditionnel qui s'atténuait partout ailleurs.

Certes, l'on peut presque accepter sans réserve ce mot de *gothique* dont MM. Koechlin et Marquet de Vasselot se sont servis pour caractériser bien des œuvres datées approximativement des environs de 1520, comme les Vierges de *Brienne-la-Vieille*, de *Vaudes* et de *Saint-Remi-sous-Barbuise*[1]. Mais ces Vierges sont presque exactement du même temps et certainement issues du même esprit que les œuvres telles que la *Vierge de La Carte*, la *Vierge de Mesland*, celle de *la Chira* ou celle de *Lierville*, dans lesquelles nous venons de constater la survivance presque complète du pur esprit français. Elles ont tout simplement les mêmes qualités de grâce touchante et familière, de charme discret sans préciosité, de réserve dans l'attitude et l'expression. Elles incarnent ces qualités de mesure et de grâce qui sont le propre de l'art français de ce temps. Mais elles sont, ainsi que celles que nous avons étudiées, les dernières œuvres où ces qualités apparaissent toutes pures.

Il n'y a pas là, quoi qu'on en dise, une persistance beaucoup plus longue qu'ailleurs de ces qualités traditionnelles : l'exception champenoise n'est guère qu'une apparence, et cette apparence vient de l'opinion habituellement répandue sur les œuvres de Colombe et de ses élèves. MM. Koechlin et Marquet de Vasselot ont étudié sans parti pris, de très près, et dans un milieu exceptionnellement riche, où la démonstration par conséquent se renforce du nombre des arguments possibles, une école locale de sculpture du commencement du XVI^e^ siècle ; ils se sont trouvés en présence d'œuvres qu'ils

1. *Ouv. cit.*, pl. 32-33-34.

ont pu qualifier encore de *gothiques*. Ce fait ne paraît si extraordinaire que parce qu'on connaît peu ou qu'on apprécie mal les œuvres des autres centres à la même époque. Ces dernières, que l'on considère trop souvent comme de purs produits de l'esprit italianisant, sont pour la plupart, nous avons essayé de le montrer, presque aussi gothiques que les champenoises.

En Champagne, d'ailleurs, immédiatement après les œuvres que nous venons de citer, ou peut-être en même temps, (car certains ateliers contemporains pouvaient avoir un esprit différent et plus ouvert aux recherches nouvelles), des tendances inconnues jusque là vont se faire sentir[1]. Ce sont justement celles que nous avons constatées dans les sculptures de Jean Soulas ou dans les figures de 1520-1525, dont la Vierge de Saint-Galmier nous a présenté le type le plus parfait. Les costumes vont être plus compliqués, les expressions plus recherchées, les gestes légèrement affectés. Les productions de cet art seront encore charmantes, bien que plus raffinées, moins naïves et moins fortes, et bien que déjà teintées de maniérisme à l'italienne[2].

Musée de Cluny. — Vierge d'Arbois.
(Pierre peinte.)

En avançant un peu dans le temps, toutes ces tendances vont s'exagérer, aussi bien la complication qui est plutôt, selon nous, d'origine flamande que le maniérisme et la gesticulation qui sont d'origine italienne ; dans les œuvres de *l'atelier de Saint-Léger* par exemple, la transformation portera surtout sur le costume, et parfois la complication des plis recroquevillés que l'on y

1. Cette évolution très sensible dans la sculpture champenoise a été très nettement indiquée dans le livre que nous citions. Mais il conviendrait peut-être, selon nous, de tracer une ligne de démarcation plus nette encore qu'on ne l'a fait entre les Vierges que nous mentionnions tout à l'heure et celles du *Musée de Troyes* ou de *Saint-Remi* de *Reims*, par exemple.

2. Il nous semble bien difficile en particulier d'admettre que l'imagier qui a sculpté le petit bas-relief de la sacristie de *Saint-Urbain de Troyes*, représentant la Vierge en adoration devant l'enfant dans la crèche, n'ait pas eu connaissance de quelque modèle italien et ne s'en soit pas inspiré, discrètement d'ailleurs.

notera ne sera pas sans rappeler, dans un autre système, il est vrai, les excès de virtuosité flamands ou germaniques. Ailleurs, comme dans la Vierge de *Villemaur*, la sainte Barbe de *Bergères*, etc., c'est l'attitude qui deviendra mouvementée et dansante.

L'italianisme, discret d'abord, s'accentue de plus en plus : dans les œuvres des *Jullyot*, avec leurs draperies collantes, leur gesticulation effrénée, et l'effroyable banalité de leur type, dans le retable de *Saint-Jean* de *Troyes*, que MM. Koechlin et Marquet de Vasselot attribuent à ces artistes, il est déjà presque complet : *Dominique Florentin* peut venir, le terrain est plus que préparé. Cet artiste va apporter à Troyes les notions classiques de l'école de Fontainebleau ; mais avant lui, dans les œuvres que nous venons de citer, l'italianisme, tel que nous l'avons vu se formuler dans les œuvres de Mazzoni ou des Juste, dans le bas-relief de la mort de la Vierge au Louvre, en particulier, avait déjà fait une partie de son œuvre.

L'invasion progressive de l'italianisme est on ne peut plus facile à suivre dans cette école troyenne qui demeura très active jusque vers le dernier tiers du XVI^e^ siècle, et MM. Koechlin et Marquet de Vasselot qui l'ont examinée jusque dans ses dernières conséquences avaient là un champ d'observation admirable et, si l'on peut dire, un « bouillon de culture » magnifique où ils pouvaient voir se développer les germes venus du dehors. Mais il ne rentre pas dans notre plan de les suivre jusqu'au bout de cette étude. Qu'il nous suffise de constater qu'aux environs de 1530 on en était à bien peu de chose près au même point en Champagne et en Touraine.

Conclusion.

Nous avons, en terminant l'un des chapitres précédents, rassemblé les éléments de notre jugement sur Michel Colombe lui-même, sur son œuvre, sur cette dernière manifestation du style purement français qu'il avait reçu de ses maîtres du XV^e^ siècle et gardé intact jusqu'à la fin de sa longue carrière.

Après la disparition de ce grand artiste, nous avons recherché comment avait pu se continuer son atelier, comment ses élèves avaient mis à profit ses enseignements ; nous avons étudié sa postérité artistique immédiate, et nous l'avons vue continuer dans le milieu tourangeau l'esprit et le style du maître, pour un temps assez court malheureusement ; car nous avons constaté aussi que les successeurs de Michel Colombe commençaient à se laisser séduire par la mode italianisante, à subir réellement et effectivement l'influence de ces artistes ramenés d'Italie par Charles VIII ou appelés de plus en plus fréquemment par la suite d'Italie en France.

Ici enfin, étendant un peu nos observations, nous avons cherché à replacer Michel Colombe, auteur du tombeau de Nantes, ses élèves et ses continuateurs dans l'ensemble de l'école française de sculpture de leur temps, comme nous l'avions fait précédemment à la fin du xv^e^ siècle, pour le Michel Colombe problématique du début, dont nous ne pouvions malheureusement saisir une seule œuvre authentique.

Nous avons vu de cette façon se former ou se continuer un peu par toute la France pendant le premier quart du xvi^e^ siècle une série d'écoles de sculpture qui, presque partout aussi bien qu'en Champagne, continuent encore les traditions de l'art gothique. Leurs productions que nous avons analysées sont généralement d'un charme extrême. Elles ont ces qualités de mesure et d'harmonie qui sont dans le tempérament même de l'art français ; elles ont de plus des qualités particulières et très pénétrantes, une grâce touchante, intime et délicate qui séduit et retient. Ces qualités nouvelles sont le produit dernier et l'aboutissement définitif de ce grand mouvement de détente qui avait succédé aux recherches exagérées de l'esprit réaliste dans l'art du xv^e^ siècle. Partout à la fois la même évolution semble se faire sentir; partout nous nous trouvons d'abord en présence d'un style qui dérive du pur style du moyen âge, mais qui se tempère d'une grâce nouvelle et spontanée.

Grâce à certaines conditions spéciales, au milieu géographique peut-être, au pays dont nous avons dit le charme modéré, au climat dont nous avons dit la douceur, grâce à la prospérité générale de la région dont nous avons marqué les effets dans l'ensemble de l'art du temps, grâce aussi peut-être au hasard, dont il faut toujours tenir compte, de la présence d'artistes de génie supérieur dans cette région, ces qualités ont pris tout leur développement dans la vallée de la Loire. Mais elles ont pu néanmoins, fleurir en même temps avec quelques nuances que nous avons indiquées, dans presque toutes les branches de l'école française de cette époque.

A vrai dire, devant cette généralisation, nous n'avons pas cru, sauf exception, pouvoir parler de l'*influence* de l'école de Michel Colombe. Ne s'agit-il pas plutôt ici, en effet, d'un mouvement général dont nos artistes tourangeaux ont été les représentants les plus marquants, les plus caractéristiques, les plus célèbres aussi, sans en être absolument les initiateurs.

Il est un peu artificiel, croyons-nous, de faire toujours saillir certaines personnalités, et de leur attribuer une importance capitale et un rôle effectif qui n'existe peut-être que dans notre imagination. Si grands qu'ils aient été, des artistes comme Michel Colombe ou Guillaume Regnault furent sans doute emportés par le courant qui entraînait tous leurs contemporains, bien plutôt qu'ils ne créèrent eux-mêmes ce courant. Aussi avons-nous fait tous nos

efforts, au cours de cette étude à laquelle nous avions volontairement renoncé à donner un caractère de pure monographie, pour saisir, en réunissant les œuvres par groupes, l'esprit général de l'art du temps plutôt que le caractère souvent bien hypothétique du talent de tel ou tel artiste.

Dès avant 1512, à côté des œuvres italiennes importées, à côté des productions des artistes implantés chez nous, nous avons commencé à apercevoir çà et là dans les œuvres françaises, quelques symptômes d'italianisme. Puis, avec plus ou moins de rapidité, suivant les circonstances et les tempéraments locaux, de 1512 à 1530, des éléments étrangers se sont introduits dans l'œuvre de nos artistes. Le maniérisme et la convention italianisante s'y sont fait sentir de plus en plus. Maintenant, la période de contact est terminée. Menacé depuis vingt ans, le style français va se laisser pénétrer peu à peu par l'élément envahisseur, même dans les milieux les plus rebelles, dans les écoles les plus traditionnelles et les plus fortement constituées : nous en avons saisi des exemples aussi bien en Champagne que dans l'école de Tours.

Encore, depuis 1512 environ, ne nous sommes-nous attaché qu'à suivre le sort des ateliers purement français. A côté de cette suite de Michel Colombe qui nous a retenu longuement et qui seule nous intéressait ici, il y aurait à étudier, dans notre région de la Loire elle-même, la suite de l'atelier italien des *Juste* que nous avons vu s'y établir et qui va continuer à y prospérer après 1512, pendant encore une cinquantaine d'années. Il y aurait à voir dans quelle mesure cet atelier put continuer à influer sur l'ensemble de l'art du temps, dans quelle mesure aussi ces artistes purent subir eux-mêmes l'ascendant de l'art local et donner parfois à leurs œuvres de 1550 un tour moins purement italien qu'à celles de 1507-1509.

On pourrait voir également se constituer dans la vallée de la Loire, immédiatement après la mort de Michel Colombe, un nouvel atelier, on peut presque dire une nouvelle école, où les éléments italiens vont l'emporter sur les éléments nationaux : c'est celui de *Martin Cloître* de Grenoble[1], qui arrive du Sud-Est, comme notre Colombe était venu du Nord-Ouest. C'est à Orléans que paraît se former comme le centre de cette nouvelle école ; Martin Cloître s'associe avec les *Bomberault*, originaires de cette ville, et c'est l'un d'eux qui, à sa mort en 1524, reprendra son œuvre en cours, le *tombeau de Guillaume de Montmorency*[2].

1. Il travaille dans cette ville en 1511 ; en 1514, nous le trouvons à *Orléans*.

2. Entre temps, cet artiste avait exécuté trois tombeaux pour les *La Trémoille*, à *Thouars*, où Bomberault sculptait le portail de la chapelle, il avait élevé également le mausolée de *Charlotte d'Albret*, à la *Motte-Feuilly*, qui subsiste encore en partie, et différentes autres œuvres encore dont il ne nous reste plus que le souvenir.

Si l'on voulait du reste étudier cet artiste en détail, et définir sa manière propre, on trouverait un obstacle encore plus grave peut-être que pour notre Michel Colombe, dans le petit nombre des œuvres de sa main qui nous ont été conservées. Toutefois, les quelques morceaux certains qui nous restent de lui, ceux du tombeau de *Charlotte d'Albret*, à *La Motte-Feuilly* en Berry, ceux qu'on peut en rapprocher par analogie, la *Jeanne de Penthièvre* du *Louvre*, la petite *Renée d'Orléans* de *Saint-Denis*, peut-être aussi, d'après nos suppositions précédentes, le *tombeau de Guy de Blanchefort* à *Ferrières*,

Amboise. Ég. Saint-Denis-Hors. — Mise au tombeau. (Pierre peinte.)

nous montrent dans cet artiste un véritable italianisant : il prépare et annonce le style de François Marchand qui fleurira également à Orléans vers 1540. Aucune œuvre d'ailleurs, parmi celles que nous venons de citer, ne nous paraît vraiment de premier ordre. Les Vertus dont Martin Cloître orne les soubassements de ses tombeaux sont poncives et compliquées, ses angelots sont lourds et grimaçants, ses gisants eux-mêmes n'ont plus d'accent dans les figures ni de simplicité dans les draperies ; on y trouve des complications inutiles et des mièvreries fatigantes.

La prospérité artistique de notre *région de la Loire* va, du reste, considérablement diminuer après 1525. La cour va délaisser les châteaux de Touraine ; on construira beaucoup moins dans le second quart du XVI^e^ qu'on ne

l'avait fait dans le premier, et il serait extrêmement difficile d'établir, par un grand nombre de monuments sculptés actuellement existants, cette progression de l'italianisme dont nous parlions tout à l'heure. Deux sépulcres, celui de l'église Saint-Denis d'*Amboise*, très restauré, et celui du *Coudray-Monbault* en Anjou, très mutilé, le *bas-relief de Notre-Dame de l'Ecrignole* aujourd'hui à Saint-Martin de Tours, une Vierge en terre cuite du Musée de *Blois*, une petite Vierge de provenance incertaine à l'église de *Sainte-Maure*, quelques rares statuettes dans la façade de la collégiale de *Montrésor*, les bustes d'apôtres du porche de la chapelle d'*Ussé*, voilà à peu près tout ce que nous avons pu noter d'important, pour le milieu du XVI^e^ siècle, en parcourant, comme nous l'avons fait, la région de la Loire. C'est bien peu de chose en comparaison des abondantes et démonstratives productions des ateliers champenois, et cette pénurie de documents n'est pas une des moindres raisons que nous ayons eu de limiter notre enquête ainsi que nous l'avons fait. La véritable école de la Loire disparaît avec Guillaume Regnault, au moment précis où triomphe l'italianisme et où l'école de Fontainebleau va commencer.

APPENDICE

I

Écrit de Michel Colombe du 3 décembre 1511[1]

Je, Michiel Coulombe, habitant de Tours et tailleur d'ymaiges du roy, nostre sire, tant en mon propre et privé nom, comme ès noms de Guillaume Regnault, tailleur d'ymaiges, Bastyen François, maistre masson de l'église collegialle[2] de Sainct-Martin de Tours, et François Coulombe, enlumineur, tous trois mes nepveux, confesse, promectz, affirme et certiffie en foy de loyal preud'homme les choses qui s'ensuivent estre véritables, tant pour le présent et passé, que pour l'advenir; et ce, pour la descharge et acquict de Jehan Lemaire, indiciaire et solliciteur des édiffices de très haulte et très excellente princesse, Madame Marguerite, archiduchesse d'Austriche et de Bourgoigne, duchesse douairière de Savoye et comtesse palatine de Bourgoigne.

C'est assavoir tout premièrement je confesse, ès noms que dessus, avoir eu et receu de ma dicte dame, par les mains de son dict indiciaire Jan Lemaire, la somme de quatre vingtz quatorze florins d'or d'Allemaigne à vingtz sept solz six deniers tournois pièce, qui reviennent à la somme de six vingtz huyt livres treize sols tournois, monnoye de roy, présentement courant. Et ce pour noz peines, labeurs et salaires de faire la sépulture en petit volume de feu de bonne mémoire, Monseigneur le duc Philibert de Savoie, mary de ma dicte dame, selon le pourtraict et très belle ordonnance faicte de la main de maistre Jehan Perreal de Paris, painctre et varlet de chambre ordinaire du roy, nostre dit seigneur; de laquelle somme de quatre-vingtz-quatorze florins d'or d'Allemaigne revenans à la dite somme de six-vingt-huit livres XIII sols, je me tiens pour content et bien payé et en quicte[3], ès noms que dessus, les dis Jan Lemaire, solliciteur pour Madame, et tous autres à qui il appartiendra. Et de laquelle sépulture je, Michel Coulombe, dessus nommé, feray de ma propre manufaiture, sans ce que autre y touche que moy, les

1. L'original de ce texte, publié pour la première fois par Le Glay en 1838, se trouve aux Archives départementales du Nord. (Archives civiles. — Série B.; portefeuille 2221, pièce 9.) La transcription que nous en donnons a été vérifiée sur l'original par M. A. de Saint-Léger, docteur ès lettres, à qui nous adressons ici nos remerciements. Elle contient, si on la compare au texte de Le Glay, un certain nombre de variantes dont nous indiquerons seulement les principales.

2. Mot omis par Le Glay.

3. Le Glay : en *présence* (?).

patrons de terre cuitte, selon la grandeur et volume dont j'envoie à ma dite dame deux pourtraictz, l'un en platte forme pour le gisant, l'autre en élévation, faiz les diz patrons de la main desdis François Coulombe, enlumineur, et Bastyen François, masson, mes nepveux. Et ledis Bastyen fera de pierre de taille toute la massonnerie servant à ladicte sépulture en petit volume par vrayz traictz et mesures, tellement que en réduisant le petit pié au grand, Madame pourra veoir toute la sépulture de mondit feu Seigneur de Savoie, dedans le terme de Pasques, pourveu que aucun inconvénient ou fortune ne surviengne audit Coulombe durant ledit temps ; et iceulx patrons je promectz loyaument, à l'aide de Dieu, faire pour ung chief deuvre selon la possibilité de mon art et industrie.

Oultre plus, pour ce que ledit solliciteur Jan Lemaire nous a affermé que Madame désire d'estre servye en ses édiffices de gens meurs, graves, savans, seurs, certains, expérimentez, bien condicionnez, et observans leur promesse, comme bien raison le veult, mesmement de ceulx que je dessus nommez, asseureray à madicte dame estre telz ; d'icy, et desja j'asseure et afferme que Guillaume Regnault, tailleur d'ymaiges, mon nepveu, est souffisant et bien expérimenté pour réduire en grant volume la taille des ymaiges servans à ladite sépulture, en ensuivant mes patrons ; car il m'a servy et aidé l'espace de quarante ans ou environ, en tel affaire, en toutes grands besoignes, petites et moyennes que par la grâce de Dieu, j'ay eues en mains jusques aujourd'huy et auray encoires et tant qu'il plaira à Dieu. Mesmement il m'a très bien servy et aidé en la dernière euvre que j'ay achevée ; c'est assavoir la sépulture du duc François de Bretaigne, père de la royne ; de laquelle sépulture j'envoye un pourtraict à Madame. D'autre part, ledit Bastyen Françoys, gendre de mondit nepveu, j'afferme[1] estre souffisant pour exploicter et dresser en grand volume les patrons de la dicte sépulture, quant à l'art de massonnerie et architecture. Lesquelz patrons seront faitz en petit volume de sa main propre.

En après lesdiz patrons achevez, dedens le terme de pasques, dessus diz, et iceulx estoffez de paincture blanche et noire, selon ce que la nature du marbre le requierct, par ledit Françoys Coulombe, enlumineur, la taulette de bronce dorée et les lisières, armes fourures d'ermines, carnations de visaiges et de mains, escriptures et toutes autres choses à ce pertinentes fournies, selon que le debvoir le requierct ; je dessoubz signé promectz envoyer lesdis Guillaume Regnault, mon nepveu, et Bastyen François, son gendre, porter la dite sépulture en petit volume à Madame, quelque part qu'elle soit, dedans le terme de la purification Notre-Dame.

Ensemble l'élévation de la platte forme de son église, mesmement touchant les sépultures des deux princesses, dont nous avons les pourtraictz et tableaux, faitz de la main de Jehan de Paris ; et aussi ledit Bastyen François portera la montée et élévation[2] du portal et des arcz boutants par dehors ; pour lesquelles choses estre faictes par lesditz Bastyen Francoys, j'ai retenu le double de la platte forme de la dicte église du couvent de Sainct-Nicolas de Tolentin lez Bourg en Bresse, icelle platte forme faicte et très bien ordonnée sur le lieu, mesurés de la main de maistre Jehan de Paris, avec l'advis, en présence de maistre Henriet et maistre Jehan de Lorraine, tous deux très grans ouvriers en l'art de massonnerie.

1. Le Glay : *s'afferme.*
2. Le Glay : *de l'élévation.*

Et quant lesdits Guillaume et Bastyen, mes nepveux, auront présenté ladite sépulture en petit volume à ma dicte dame, et icelle dressée en sa présence et déclairé toutes les circumstances et dépendences d'icelle, s'il plaît à Madame, j'entreprandray voulentiers la charge et marche d'icelle faire réduire en grant volume par ledit Guillaume, tailleur d'ymaiges, et Bastien, masson. Lesquelz j'envoiray sur le lieu dudit couvent lez Bourg en Bresse, avecques Jehan de Chartres[1], mon disciple et serviteur, lequel m'a servy l'espace de dix-huit ou vingt ans, et maintenant est tailleur d'ymaiges de madame de Bourbon, et aussi autres mes serviteurs dont je respondray de leur science et preudhommie, et dont je ne penseray avoir honte ne dommaige.

Et ce, pour autant que, à cause de mon aaige et pesanteur, je ne me puis transporter sur ledit lieu personnellement ; ce que autrement j'eusse fait voulentiers pour l'honneur, excellance et bonté de la dicte très noble princesse.

Et pour ce faire, si le cas advient que madame soit conseillée d'exécuter sa bonne intencion par le labeur de moy et des miens, d'icy et desja j'advoue, ratiffie et tiens à bons, fermes et approuvez tous les marchez que les diz Guillaume, tailleur d'ymaiges et son gendre, masson, feront avec ma dicte dame en mon nom et au leur, touchant ladicte sépulture et autres choses concernans notre art d'ymaigerie et architecture, comme se moy-memes y estoie présent ; et à leur partement leur en feray procuracion expresse, se besoing fait, ce que je faiz desja.

Et affin que le voiaige du pays de Flandres encoires incongneu à mesdis nepveux, leur soit plus seur et plus certain, est moyenné que Jan Lemaire nous laisse ou envoie icy ung solliciteur et guide pour conduire jusques là mesdis nepveux ; c'est assavoir son nepveu Jehan de Maroilles ou son serviteur Jehan Poupart. Et avons convenu avec ledit Jan Lemaire, que chacun de mesdits nepveux aura par jour, compté depuis leur partement de ceste cité de Tours, dont je feray certifficacion par mes lectres jusques à leur retour, la somme de ung[2] philippus d'or vallant vingt cinq solz tournois, sauf ce qu'il plaira mieulx tauxer à Madame et recognoistre leurs labeurs et dilligences comme moy et les miens avons parfaicte confiance en Son Excellence très renommée, laquelle nous tous désirons servir de bon cueur, s'il luy vient à plaisir.

Au surplus, ledit Jan Lemaire nous a apporté une pièce de marbre d'albastre de Sainct-Lothain lèz Poligny, en la conté de Bourgoigne, dont il a nouvellement descouverte la carrière ou perrière. Laquelle, comme nous avons entendu pour[3] certaine renommée, a autreffoy esté en grant bruit et estimation, et en ont esté faictes aux Chartreux de Dijon, aucunes des sépultures de feuz messeigneurs les ducz de Bourgoigne, mesmement par maistre Claux et maistre Anthoniet, souverains tailleurs d'ymaiges, dont je, Michiel Coulombe, ay autreffoy eu la congnoissance ; et à la requeste dudict Jan Lemaire, ay taillé, de ma propre main, ung visaige de saincte Marguerite ; et mon nepveu Guillaume l'a poly et mis en euvre, dont je faitz ung petit présent à madicte dame et lui prye qu'il luy plaise le recevoir en gré.

Certiffyant et affermant que, pourveu que ladicte pierre soit tirée en bonne saison,

1. Le Glay : *Chartes.*
2. Le Glay ; *V.*
3. Le Glay ; *par.*

et les ancyens bancz descouvertz avec grand et ample descombre fait sur le bon endroit, c'est très bon et très certain marbre d'albastre, très liche et très bien pollissable en toute perfection et ung trésor trouvé au pays de ma dicte dame, sans aller quérir autre marbre en Ytalie ny ailleurs, car les autres ne se polissent point si bien et ne gardent point leur blancheur; ains se jaunissent et ternissent à la longue.

Toutes lesquelles choses dessus dictes je confesse, promectz, afferme et certiffie estre vrayes et ainsi que dessus promises, asseurées et conventées entre ledit Jan Lemaire, solliciteur pour Madame, et moy; tesmoing mon seing manuel cy mis, le troisiesme jour de décembre l'an mil cinq cens et unze.

Et pour nostre seureté d'un costé et d'autre, ay requis à saige et discrect homme Mace Formon, notaire roïal et personne publicque, cytoien de Tours, soubz scripre et soubz signer avec moy.

Pareillement ledit Jan Lemaire, notaire impérial et soliciteur pour ma dicte dame, a soubz script et soubz signé, en tesmoignaige de vérité et soubz les obligacions et soubzmissions nécessaires d'une part et d'autre, mesmement de la part dudit Lemaire, touchant la promesse et asseurance du payement du voiaige de mesdis nepveux, et entant que en luy est, de adresser les marchez à l'honneur et prauffit de madicte dame et de moy son très humble et très obéissant serviteur.

M. Colombe, — Formon, — Lemaire, indiciaire, de Belges.

II

Tableau chronologique de la correspondance échangée entre Marguerite d'Autriche et ses agents au sujet des projets de Brou (1509-1512).

15 novembre 1509. — Jean Perréal à Marguerite d'Autriche.

Sirand, *Courses archéologiques et historiques du département de l'Ain*, 1850, in-8, 3e vol., p. 5. — Dufay, *L'église de Brou et ses tombeaux*, 2e éd. Lyon, 1870, p. 120.

Perréal, revenu d'Italie, a été chargé par Jean Lemaire de faire des plans pour l'église et les tombeaux de Brou. Il annonce qu'il a mis la main sur un *disciple de Michel Colombe.*

14 Juillet 1510. — Ordonnance de paiement de Marguerite d'Autriche en faveur de Perréal.

Dufay, *ouv. cit.*, p. 124.

Pour ses gages et pension et pour des *pourtraicts* qu'il a dernièrement envoyés.

4 janvier 1511. — Jean Perréal à Louis Barangier, secrétaire de Marguerite.

B. Fillon, *Documents relatifs aux œuvres de M. Colombe* (1865) (d'après un original de la coll. Feuillet de Conches passé ensuite chez B. Fillon lui-même. Cf. *Invent. des autogr... de la coll. B. Fillon*, 1879, n° 1584).

Perréal se plaint du sculpteur Thibault de Salins qui travaille pour Brou ; il propose de s'adresser à Michel Colombe et raconte toute l'histoire de leur collaboration au tombeau de Nantes.

30 mars 1511. — Jean Perréal à Marguerite d'Autriche.

Le Glay, *Nouv. analectes* (1852), p. 33-35. — Dufay, *ouv. cit.*, p. 127.

Perréal renouvelle ses plaintes contre maître Thibault. Il a *marchandé* avec Michel Colombe qui accepte. Il annonce qu'il a achevé ses patrons.

8 octobre 1511 — Jean Perréal à Louis Barangier.

Dufay, *ouv. cit.*, p. 131.

Perréal se félicite d'avoir été définitivement choisi pour élever les monuments de Brou. Il raconte qu'il s'est rendu sur les lieux et s'est entendu avec les maîtres maçons.

9 octobre 1511. — Jean Lemaire à Marguerite.

Le Glay, *Nouv. analectes*, 1852, p. 40-45.

Jean Lemaire annonce de Dôle son départ pour Tours. Il se plaint de Thibault de Salins et vante le talent de Michel Colombe.

S. d. — Lettre d'Étienne Chevillard directeur des travaux de Brou.

Citée par Rouillet, *Michel Colombe*, p. 54 (d'après un document des archives du Nord).

Il annonce le départ de Jean Lemaire pour Tours.

22 novembre 1511. — Jean Lemaire à Marguerite.

Le Glay, *Analectes historiques* (1838), p. 9-13. — Dufay, *ouv. cit.*, p. 134.

Jean Lemaire arrivé à Tours rend compte de ses démarches auprès de Michel Colombe et de ses neveux. Il accuse réception de l'argent qu'on lui a envoyé pour payer l'artiste.

1er décembre 1511. — Jean Perréal à Marguerite.

Dufay, *ouv. cit.*, p. 139.

Perréal est à Lyon. Il tient la princesse au courant de l'état d'avancement de ses plans, se plaint encore de Thibault de Salins et donne aussi des nouvelles de Jean Lemaire qui est à Tours.

3 décembre 1511. — Écrit de Michel Colombe.

Le Glay, *Analectes historiques*, 1838, p. 13-21. — Ch. de Grandmaison, *Document inédits*, 1870, p. 174-199. — Dufay, *ouv. cit.*, p. 142. — Cf. Appendice I.

Michel Colombe donne reçu d'une somme versée par Jean Lemaire comme acompte sur ses travaux, s'engage à confectionner la maquette du tombeau dans un délai donné et fait des propositions pour l'exécution de l'ensemble.

...février 1512 (nouv. style). — Marguerite à Jean Perréal.

Dufay, *ouv. cit.*, p. 126[1] (d'après un document des archives du Nord).

Jean Lemaire vient de tomber en disgrâce. Perréal est nommé seul contrôleur des édifices de Brou. On lui demande (déjà !) des nouvelles de l'exécution des marchés passés avec Colombe.

1. Cettre lettre a été évidemment mal classée par Dufaÿ. Elle est datée de 1511 (ancien style) et ne peut venir qu'après toute la correspondance de l'année 1511.

28 février 1512. — Jehan Levau à Marguerite.

Péan, *Bull. Soc. archéol. de Touraine*, 1871, p. 26. (Ext. des *Lettres du roy Louis XII.* Bruxelles, 1712, in-18, t. III, p. 80).

Jean Levau transmet la réponse de Perréal qui va envoyer quelqu'un à Tours pour presser Michel Colombe.

28 mars 1512. — Jean Lemaire à Louis Barangier.

Le Glay, *Analectes historiques*, 1888, p. 21-25.

Il se justifie des calomnies qu'on a fait courir sur son compte.

2 mai 1512. — Jean Lemaire à Jean de Marnix, trésorier de Marguerite.

Le Glay, *Nouv. analectes*, 1852, p. 36-37.

Il se plaint de ce qu'on lui a retiré la charge des sépultures.

14 mai 1512. — Jean Lemaire à Marguerite.

Le Glay, *Analectes historiques*, 1838, p. 25-28. — Dufay, *ouv. cit.*, p. 151.

Rentré en grâce, il annonce que François Colombe est mort et qu'il a dû envoyer une partie des modèles confectionnés par Michel Colombe à Jean Perréal qui se charge de les peindre.

20 juillet 1512. — Jean Perréal à Marguerite.

Le Glay, *Nouv. analectes*, 1852, p. 42-43. — Dufay, *ouv. cit.*, p. 156.

Perréal est en train de peindre les Vertus exécutées par Michel Colombe. Une première maquette a dû être portée à Marguerite. Mais Perréal semble déjà prévoir sa disgrâce et ne parle plus de l'exécution du tombeau.

17 octobre 1512. — Jean Perréal à Marguerite.

Le Glay, *Nouv. analectes*, 1852, p. 44-45. — Dufay, *ouv. cit.*, p. 159.

Supplications et recommandations de Perréal. Il rappelle ses services et se plaint de Jean Lemaire.

...octobre 1512. — Marguerite à Barangier.

Dufay, *ouv. cit.*, p. 160.

Elle annonce l'arrivée à Brou d'un nouveau maître maçon.

... novembre 1512. — Barangier à Marguerite.

Dufay, *ouv. cit.*, p. 161.

Il raconte la visite à Brou de maître Louis [van Boghem].

BIBLIOGRAPHIE

I

GÉNÉRALITÉS

A. — LA SCULPTURE FRANÇAISE

Émeric David. Histoire de la sculpture française, publ. par Paul Lacroix. Paris, 1872, in-12. (Ext. de la *Revue Encyclopédique*, 1819.)

Émeric David. Vies des artistes anciens et modernes, publ. par Paul Lacroix. Paris, 1872, in-12.

Louis Gonse. La sculpture française. Paris, 1895, in-fol., pl.

Stanislas Lami. Dictionnaire des sculpteurs de l'école française du moyen âge au règne de Louis XIV. Paris, 1898, in-8.

De Laborde. La Renaissance des arts à la cour de France. Paris, 1850-55, 2 vol. in-8.

Lübke. Geschichte der Renaissance in Frankreich. Stuttgart, 1867.

Mrs Pattison. The Renaissance of art in France. Londres, 1879.

Abbé Chevalier. Les origines de la Renaissance française. *Bulletin Soc. archéol. de Touraine* (1870), I, 343-357.

Palustre. La Renaissance en France. Paris, 1879-1885, 3 vol. in-fol., pl.

Anthyme Saint-Paul. La Renaissance en France (à propos de l'ouvrage de Palustre), *Bulletin monumental*, 1884, p. 237-269 et 528-561.

E. Müntz. La Renaissance en Italie et en France à l'époque de Charles VIII. Paris, Didot, 1885, in-4, pl.

E. Müntz. La Renaissance française (*Allocution prononcée à la Réun. des Soc. des B.-A. des dép.*, 1890). Paris, 1890, in-8.

De Geymüller. Die Baukunst der Renaissance in Frankreich, vol. I. Stuttgart, 1898.

Louis Courajod. Leçons professées à l'école du Louvre, publ. sous la direction de MM. Henry Lemonnier et André Michel. — II. Origines de la Renaissance. Paris, 1901, in-8.

Louis Courajod. Alexandre Lenoir, son journal et le Musée des Monuments français. Paris, 1878-1887, 3 vol. in-8 (notamment le vol. II), pl.

André Michel. L'art en Europe de la fin du XV^e^ au dernier tiers du XVI^e^ siècle. — II. L'art français. (*Hist. gén. de Lavisse et Rambaud*, t. IV, ch. VII, p. 263-286.)

E. Molinier. Les bronzes de la Renaissance. Les plaquettes, 2 vol. Paris, 1886, in-8.

E. Molinier. Histoire générale des arts appliqués à l'industrie. Paris, in-folio, depuis 1896 : t. I, Ivoires ; t. II, Le meuble.

Courajod et Marcou. Musée de sculpture comparée. Catalogue raisonné, XIVe et XVe siècles. Paris, 1892, in-8, pl.

Musée du Louvre. — Catalogue sommaire des sculptures du moyen âge, de la Renaissance et des temps modernes. Paris [1897], in-12.

Guilhermy. Musée de sculpture au Louvre. Moyen âge, Renaissance, temps modernes. *Ann. archéologiques*, XII (1852), notamment p. 84-96 et 239-241.

H. Bouchot. Inventaire des dessins exécutés pour Roger de Gaignières, 2 vol. Paris, 1891, in-8.

B. — LES ARTISTES DE L'ÉCOLE DE LA LOIRE.

Ch. de Grandmaison. Documents inédits pour servir à l'histoire des arts en Touraine. Paris, 1870, in-8. (Ext. des *Mém. de la Société archéol. de Touraine.*)

Dr E. Giraudet. Les artistes tourangeaux. Tours, 1885, in-8. (Ext. *Mém. de la Soc. archéol. de Touraine.*)

Célestin Port. Les artistes angevins. (Publication de la *Soc. hist. de l'art français.*) Paris, 1881, in-8.

De Girardot. Les artistes de Bourges. *Archives de l'art franç.*, 2e série, I (1861), p. 209-292.

Mis de Granges de Surgères. Les artistes nantais. *Nouv. arch. de l'art fr.*, 2e série, t. XIV, 1898, 450 p.

Chardon. Les artistes du Mans jusqu'à la Renaissance. Le Mans, 1878. (Ext. des *Compte rendus de la Soc. fr. d'archéologie.*)

II

MICHEL COLOMBE

A. — TEXTES ET DOCUMENTS PUBLIÉS SUR MICHEL COLOMBE ET SA FAMILLE

Classés par ordre chronologique d'apparition.

Le Glay. Analectes historiques. Paris, 1838, in-8, p. 9-25.

[Lettres de Jean Lemaire à Marguerite d'Autriche. Écrit de 1511.]

Lambron de Lignim. Recherches historiques sur l'origine et les ouvrages de Michel Colombe, tailleur d'ymaiges du roi. Tours, 1848, in-8. (Extr. des *Mém. de la Soc. archéol. de Touraine*, 1845-46-47.)

[Origine tourangelle de Michel Colombe. — Sépulcre de La Rochelle. — Harnois de Turnus. — Médaille de Louis XII.]

Lambron de Lignim. Documents sur l'entrée de Louis XII à Tours en 1500. *Congrès scientifique de Tours*, 1847, t. I, p. 136 et suiv.

Pol de Courcy. Recherches sur l'origine et les œuvres de Michel Colombe, tailleur d'images des rois Charles VIII et Louis XII. *Bulletin archéologique de l'Association bretonne*, t. III, 1851, p. 69-76.

[Origine bretonne de Michel Colombe, etc.]

A. Salmon. Communication à la Soc. archéol. de Touraine du 28 nov. 1851. *Mémoires*, IV, 42.

[Sur les fontaines de Tours et la fontaine de Beaune.]

Le Glay. Nouveaux analectes. Paris, 1852, in-8, p. 36-45.

[Lettres de Jean Lemaire, Jean Perréal et Marguerite d'Autriche, à propos de Brou.]

Benj. Fillon. Michel Colombe. Pièces relatives à l'achèvement d'un autel commencé par lui pour l'église des Carmes de Nantes. *Arch. de l'art fr.*, I (1852), p. 426-431.

Benj. Fillon. Tombeau de François II, duc de Bretagne. *Arch. de l'art fr.*, III (1855), p. 105-108.

[Lettre d'Anne de Bretagne à propos de la sépulture de son père.]

Louis Paris. Lettre de Charlotte de Savoie (au sujet du miniaturiste Jehan Colombe). *Cabinet historique*, 1856, t. II, p. 124.

Dauban. Le sculpteur Michel Colombe. *Revue Numismatique*, nouv. série, t. I (1856), p. 130 et suiv.

[La médaille de Louis XII.]

Benj. Fillon. Lettres écrites de Vendée à M. de Montaiglon. Paris, 1861, in-8.

[Saint-Michel en l'Herm.]

Benj. Fillon. Documents relatifs aux œuvres de Michel Colombe, exécutés pour le Poitou, l'Aunis et le pays nantais. Fontenay-le-Comte, s.d., in-4. (Extr. de *Poitou et Vendée*, t. II, 1865.)

[Bas-relief de Saint-Michel-en-l'Herm. — Tombeau de Louis de Rohault. — Lettre de Perréal (1511). — Calvaire de Nantes. — Etc.]

Al. Péan. Un nouveau document sur Michel Colombe. *Bull. Soc. archéol. Tour.*, t. II (1871), p. 25-29.

[Lettre de Jean Lemaire à Marg. d'Autriche, 1512.]

Dr Giraudet. Nouveaux documents sur Jean Juste et Michel Colombe. *Bulletin monumental* (1877), 5e série, t. V, XLIII, p. 63-78 ; Id. *Bull. Soc. archéol. de Tour.* III, p. 475-483.

Célestin Port. L'opinion des maistres d'œuvres de Tours que Michel Coulombe envoya à Monseigneur... *Réun. des Sociétés des B.-A. des départ.*, 1883, p. 103-106.

[Consultation de l'abbé de Saint-Florent de Saumur.]

A. Ramé. Note sur l'origine de Michel Colombe et sur le tombeau de Guillaume Guegen, évêque de Nantes. *Bull. archéol. du Com. des trav. historiques*, 1883, p. 135-141.

Palustre. Le tombeau de Guillaume Guegen à la cathédrale de Nantes. *Mém. de la Soc. nat. des Antiquaires de France*, t. XLIV, 1883, p. 133-142 ; Id. *Bull. Soc. Antiq. de France*, 1884, p. 54.

Ch. de Grandmaison. Michel Colombe qualifié de prince des sculpteurs français à Bourges en 1467. *Réun. des Soc. des B.-A. des dép.*, 1887, p. 75-78.

Coyecque. Bull. de la Soc. d'hist. de Paris, 1893, p. 132, et *Guiffrey, Revue de l'art français*, 1896, p. 18.

[Contrat passé par Guill. Chaleveau avec deux tombiers parisiens.]

Louis de Grandmaison. Les auteurs du tombeau des Poncher. *Réunion des Soc. des B.-A. des dép.*, 1897, p. 87-97, fig.

Voir aussi : *Guiffrey.* Le tombeau des Poncher. *Gaz. archéol.*, 1883, p. 169-176.

Louis de Grandmaison. La succession du sculpteur Guillaume Regnault. *Réun. des Soc. des B.-A. des dép.*, 1899, p. 118-137.

Al. Vesme et Fr. Carta. I miniatori dell'Apocalisse del Escuriale. *L'Arte* (1901), anno IV, fasc., t. II, p. 36-42, fig.

[Travaux de Jean Colombe pour la cour de Savoie.]

B. — ÉTUDES BIOGRAPHIQUES

Chalmel. Note sur Michel Colombe dans le *Dictionn. biographique* du tome IV de son *Hist. de Touraine* (1828), p. 115-116.

Pitre-Chevalier. Études sur la Bretagne. Romans historiques. Michel Colombe le tailleur d'images. Paris, t. II, 1841. — Repris par *Vibert.* Le tailleur d'images Michel Colombe. Paris, Didot, 1894, in-16.

[Roman illustré.]

Pol de Courcy. (*Biographie bretonne* de Levot. Vannes) 1852, t. I, p. 404-405.

Paul Mantz. Michel Colombe. Paris, 1857, in-8. (Extr. de la *Revue française.*)

Palustre. Michel Colombe. Paris, 1883, in-8. (Extr. de la *Gaz. des Beaux-Arts*, 2e pér., t. XXIX, mai-juin 1884.)

Roulliet. Michel Colombe et son œuvre. Tours, 1884, in-8. (Extr. des *Annales de la Société d'agriculture, sciences, arts et belles-lettres du dép. d'Indre-et-Loire.*)

Abbé Bossebœuf. Chapitre sur : l'École de Tours. Michel Colombe, dans *Amboise, le château, la ville et le canton.* 1897, p. 233-257.

III

LA RÉGION DE LA LOIRE

A. — OUVRAGES GÉNÉRAUX

Thibault Lepleigney. La décoration du pays et duché de Touraine... 1841, in-16.

Chalmel. Tablettes chronologiques de l'hist. civile et ecclésiastique de Touraine, suivis de Mélanges historiques sur la Touraine. Tours, 1818, in-8.

Chalmel. Histoire de Touraine. Tours, 1828, 4 vol. in-8, — nouv. édition, 1841.

Abbé Bourassé. La Touraine : histoire et monuments. Tours, 1855, fol., grav.

Abbé Chevalier. Promenades pittoresques en Touraine. Tours, 1869, gr. in-8.

Mgr Chevalier. Guide pittoresque du voyageur en Touraine. Tours, 1883, in-18.

Carré de Busserolle. Dictionnaire géographique, historique et biographique d'Indre-

et-Loire et de l'anc. prov. de Touraine. Tours, 1878-84, 6 vol. in-8. (T. XVII-XXXII des *Mém. de la Soc. archéol. de Touraine.*)

Félibien. Maisons royales des bords de la Loire. (Mémoires publiés par Montaiglon), *Soc. hist. de l'art fr.* Paris, 1874, in-8.

Joseph de Croy. Nouveaux documents pour l'histoire de la création des résidences royales des bords de la Loire. Paris, Picard, 1894, in-8.

Dufour. Dictionnaire de l'arrondissement de Loches, 2 vol. in-8.

L. de la Saussaye. Antiquités de la Sologne blésoise. 1844, in-4, atlas.

J. de Pétigny. Histoire archéologique du Vendômois, 1848.

Guide du touriste dans le Vendômois, publ. par la Soc. archéol. du Vendômois. Vendôme, 1883, in-18.

Buhot de Kersers. Statistique monumentale du département du Cher. Bourges.

De Wismes. Le Maine et l'Anjou hist., archéol. et pittor., s. d., 2 vol. in-fol., lithog.

Hucher. Études sur l'histoire et les monuments du départ. de la Sarthe. 1856, in-8.

Abbé Robert Charles. Guide illustré du touriste au Mans et dans la Sarthe. Le Mans, 1880, in-12.

Célestin Port. Dictionnaire historique, géographique et biographique de Maine-et-Loire. Angers, 1874-78, 3 vol. in-8.

Robuchon. Paysages et monuments du Poitou. Paris, in-fol., depuis 1890, pl.

Edm. Michel. Monuments religieux, civils et militaires du Gâtinais, 1878, in-4, pl.

B. — PRINCIPALES MONOGRAPHIES

Dr Giraudet. Histoire de la ville de Tours. Tours, 1873, 2 vol. in-8.

A. Salmon. Descript. de la ville de Tours sous le règne de Louis XI par Fr. Florio. *Mém. Soc. archéol. Touraine*, t. VII (1855), p. 82-109.

Ch. de Grandmaison. Tours archéologique. Paris, 1879, in-8. (Extrait du *Bullet. Monumental.*)

Abbé Chevalier. Histoire et description de la cathédrale de Tours. Tours, 1874, in-12.

Abbé Bosschœuf. Tours et ses monuments : l'archevêché, la cathédrale et le cloître Saint-Gatien. Tours, s. d., in-18.

Palustre. Monographie de l'église Saint-Clément de Tours. *Mém. Soc. archéol. Tour.*, in-4, t. II, 1887.

Paul Nobilleau. Sépultures des Boucicault en la basilique Saint-Martin de Tours. Tours, 1873, in-4.

L. de Grandmaison. Cartulaire de l'archevêché de Tours. Tours, 1894, 2 vol. in-8. *Mém. Soc. archéol. Tour.*, t. XXXVII-XXXVIII.

Palustre. Catalogue du Musée de la Soc. archéol. de Touraine. Tours, 1871, in-8.

Palustre. Album de l'exposition rétrospective de Tours. Tours, 1873, in-fol., pl.

Palustre. Mélanges d'art et d'archéologie. Objets exposés à Tours en 1887. 30 pl. héliogr. *Mémoires Soc. arch. Tour.*, série in-4, t. III.

Palustre. Album de l'exposition rétrospective de Tours. Tours, 1891, in-4 (héliog.).

Dom Martène. Histoire de Marmoutier, publ. par l'abbé Chevalier. *Mém. Soc. archéol. Tour.*, t. XXIV-XXV (1874-75).

Lhuillier. L'église de Saint-Cyr-sur-Loire. *Bull. Soc. arch. Tour.*, VII, p. 113-167.

Abbé Chevalier. Le château de La Carte à Ballan. *Mém. Soc. archéol. Tour.*, t. XIII, 1861, p. 265-272.

Cartier. Essais historiques sur la ville et le château d'Amboise, 1843, in-8.

Boilleau. Le château d'Amboise et ses environs. Tours, 1872, in-12.

Palustre. Le château d'Amboise. *France artistique et monumentale.* Paris, s. d., in-4.

Abbé L.-A. Bossebœuf. Amboise, le château, la ville et le canton. Tours, 1897, in-4, pl.

E. Razy. Le Christ au tombeau d'Amboise, attr. à Michel Colombe. Paris, 1864, in-8.

A. Gabeau. Le beffroi municipal d'Amboise. Tours, 1897, in-8, pl.

A. Gabeau. Les œuvres d'art de l'ancienne abbaye de Fontaines-les-Blanches. *Réun. des Soc. des B.-A. des dép.*, 1899, p. 350-361.

Abbé Bossebœuf. Le Coudray-Montpensier. Hist. et monuments. *Mém. Soc. arch. Tour.*, t. XXXIX, 1899, p. 96-252.

E. et A. Hat. Histoire de la ville de Loches. Tours, 1878, in-8, gr.

C. Guérin. Notice sur Sainte-Catherine-de-Fierbois. *Mém. Soc. arch. Tour.* (1855), p. 55-62.

Ch. de Grandmaison. Notice sur la destruction et la restauration du tombeau d'Agnès Sorel à Loches. *Réun. Soc. B.-A. des dép.*, 1890, p. 459.

Abbé Bossebœuf. Le tombeau d'Agnès Sorel à Loches. *Mém. de la Soc. archéol. de Tour.*, t. XLI, 1900.

Hugues Imbert. Notice sur la collégiale de Montrésor. Niort, 1869, in-8.

Abbé Bossebœuf. Le tombeau des Bastarnay à Montrésor. *Réun. des Soc. des B.-A. des dép.*, 1897, p. 206-211.

Abbé Bossebœuf. Montrésor, le château, la collégiale et les environs. Tours, 1897, in-8. (Ext. du *Bull. de la Soc. archéol de Tour.*)

Paul Lafond. Le Miracle de saint Hubert. Bas-relief de Bridoré. *Réun. des Soc. des B.-A. des dép.*, 1897, p. 621-630.

Abbé Bourassé. Notice sur l'église collégiale de Bueil. *Mém. Soc. arch. Tour.*, VII, p. 183 et suiv.

J. Guérin. Notice historique sur Gizeux et les communes environnantes. Tours, 1872, in-8.

Dupré. Recherches historiques sur le prieuré de Mesland. *Bull. Soc. archéol. Tour.*, I, p. 358-401.

Paul Vitry. La Vierge de Mesland et la Vierge d'Écouen. *Bull. Soc. archéol. Tour.*, t. XI, p. 453-455.

A. Dupré. Le château et les seigneurs de Chaumont-sur-Loire. Blois, s. d.

L. de la Saussaye. Hist. du château de Blois. Blois, 1840, in-4 ; Id. Blois et ses environs, 1873.

Palustre. Le château de Blois. *France artistique et monumentale.* Paris, s. d., in-4.

Coudray. Histoire du château de Châteaudun. Paris (2e éd.), 1871, in-18.

Abbé Simon. Histoire de Vendôme. Vendôme, 2 vol., s.d., in-8.

Jarry. Histoire de Cléry et de l'église collégiale et chapelle royale de Notre-Dame de Cléry. Orléans, 1899, in-8.

... Le château du Lude. Essai historique. Paris, 1854, in-8.

Dom Guéranger. Essai histor. sur l'abb. de Solesmes. Le Mans, 1846, in-12.

Dom Rigault. Cartulaire de la Couture et de Solesmes. 1881.

Dom Guépin. Solesmes et Dom Guéranger. Le Mans, 1876, in-12.

E. Cartier. Les sculptures de Solesmes. Le Mans, 1877, in-8. (Ext. de la *Rev. du Monde catholique*), 1874; — Id. Réponse à l'abbé Souhaut. (Les Richier et leurs œuvres, 1883). *Rev. du Monde catholique*, 1884.

Dom de la Tremblaye. Les sculptures de l'église abbatiale de Solesmes. 1892, in-fol (héliog.).

Abbé Bossebœuf. Les sculptures de Solesmes et l'école de Tours. *L'Art*, XLIX, 1890. — Id. Une statue de Saint-Pierre à Solesmes. *L'Art*, LIII (1892).

Palustre. Monuments d'art de la ville du Mans. *Gaz. des B.-A.*, 1886, 2e pér., t. XXXIII.

Hucher. Le jubé du cardinal Philippe de Luxembourg à la cathédrale du Mans. Le Mans, 1875, gr. in-fol., pl.

Abbé Bossebœuf. Oiron. Le château et la collégiale. Tours, 1889, in-8.

Abbé Bossebœuf. Montreuil-Bellay, le Puy-Notre-Dame et Asnières. Tours, s. d., in-8. (Ext. du *Bull. de la Soc. archéol. de Touraine.*)

Péan de la Tuilerie. Description de la ville d'Angers (1778). Nouv. édition annotée par Cél. Port. Angers, 1869, in-16.

G. d'Espinay. Notices archéologiques : les monuments d'Angers : Saumur et ses environs. Angers, 1875-78, 2 vol. in-8.

Godart-Faultrier. Catalogue du Musée d'antiquités Saint-Jean à Angers. Angers, 1884, in-8.

Joseph Denais. Le tombeau du roi René à la cathédrale d'Angers. *Réun. Soc. B.-A. dép.*, 1891, p. 133-154.

T. L. Houdebine. Le mobilier du prieuré de La Haie-aux-Bonshommes-lèz-Angers. *Rev. art chrétien*, 3e série, t. XI (1900), p. 410-417.

Abbé Dubreil. Notre-Dame de Behuard. Angers, 1893, in-8.

Joseph Crosnier. La chapelle Saint-Sauveur au château de la Bourgonnière (Maine-et-Loire). *Notes d'art et d'archéologie*, 1900.

Guilhermy. Monuments des bords de la Loire. Nantes. *Annales archéologiques* (1845), t. II.

De Granges de Surgères. Documents inédits sur la cathédrale de Nantes. Paris, 1898, in-8.

P. de Lisle du Dreneuc. Les tombeaux des ducs de Bretagne à Nantes. 1894, in-8.

IV

EN DEHORS DE LA RÉGION DE LA LOIRE

OUVRAGES GÉNÉRAUX ET PRINCIPALES MONOGRAPHIES

A. Deville. Comptes de dépenses de la construction du château de Gaillon. Paris, (Coll. des *Documents inédits*), 1850, in-4 (atlas, in-fol.).

Abbé Blanquart. La chapelle de Gaillon et les fresques d'Andrea Solario. *Bull. de la Soc. des Amis des arts du dép. de l'Eure*, XIV, 1898, p. 28-53.

A. Deville. Tombeau de la cathédrale de Rouen, 3e édit., revue par F. Bouquet. Paris, 1881, in-8.

Langlois. Les stalles de la cathédrale de Rouen. Rouen, 1838, in-8.

E. de Beaurepaire. La sculpture religieuse à Caen. *Réun. des Soc. des B.-A. des dép.*, 1896, p. 239 et suiv.

Leroux de Lincy. Essai historique sur l'abbaye de Fécamp. Rouen, 1840, in-8.

A. Leport. Descript. de l'ég. de la Trinité de Fécamp. Fécamp, 1879, in-8.

Abbé Blanquart. L'imagier Pierre Des Aubeaux et les deux groupes du Trépassement de Notre-Dame à Gisors et à Fécamp. Caen, 1891. *Comptes rendus Congrès Soc. fr. d'archéologie*, 1889.

Abbé Dubois. L'Église Notre-Dame de Verneuil. Rennes, 1894, in-4.

Chan. Porée. La statuaire en Normandie. *Soc. des Antiq. de Normandie.* Discours, 14 oct. 1894. 1900.

De la Sicotière et Poulet-Malassis. Le département de l'Orne archéologique et pittoresque. Laigle, 1845, in-fol. pl.

Louis Duval. Alençon illustré. Alençon, 1897.

La Normandie monumentale et pittoresque. Le Havre, 5 vol. in-fol.

La Picardie historique et monumentale. Amiens, 1900, t. I.

Ch. Bazin de Gribeauval. Description histor. de l'ég. et des ruines du chât. de Folleville. Sens, 1883, in-8.

G. Durand. La cathédrale d'Amiens. Paris, 1901, in-fol.

Natalis Rondot. Les sculpteurs de Troyes au XIVe et au XVe siècle. (*Revue de l'art français*, 1887.)

Fichot. Statistique monumentale du département de l'Aube. Paris, Troyes, 1883-97. 4 vol. in-8.

Raymond Koechlin et Jean-J. Marquet de Vasselot. La sculpture à Troyes et dans la Champagne méridionale au XVIe siècle. Paris, 1900, in-8. (Voir la bibliographie donnée par ces auteurs.)

Ach. Allier. L'ancien Bourbonnais. Hist. monuments, mœurs. Moulins, 1833-1838, 2 vol. in-fol.

R. de Quirielle. Guide archéologique dans Moulins. Moulins, 1895, in-8.

André Michel. Les statues de sainte Anne, saint Pierre et sainte Suzanne du château de Chantelle au Musée du Louvre. *Fondation Piot. Monuments et Mémoires*, t. VI (1899).

Jeannez. Le retable de la passion de l'église d'Ambierle en Roannais. *Gaz. archéol.*, 1886, p. 221.

Jeannez. L'archéologie et l'art à l'abbaye cistercienne de la Bénissons-Dieu. Roanne, 1887, in-4.

F. Thiollier. Art et archéologie dans le département de la Loire. Saint-Étienne, 1898, in-4.

F. Thiollier. Sculptures foréziennes de la Renaissance. *Gazette des Beaux-Arts*, 1892, 3e série, t. VII.

F. Thiollier. Statues de la Renaissance conservées en Forez. *Réun. Soc. B.-A. dép.*, 1891, p. 293-299.

Montaiglon. Antiquités et curiosités de la ville de Sens. *Gaz. des B.-A.*, 1880, 2e série, t. XXI.

Abbé Requin. Jacques Morel et son neveu Antoine Le Moiturier. *Réun. des Soc. des B.-A. des dép.* Paris, 1890, in-8.

L. Courajod. Jacques Morel, sc. bourguignon du XVe siècle. *Gaz. archéol.*, 1885, p. 236-286.

Jean-J. Marquet de Vasselot. Deux œuvres d'Antoine Lemoiturier. *Fondation Piot. Monuments et Mémoires*, t. III, pl.

B. Prost. Le sépulcre de Tonnerre. *Gaz. des B.-A.*, 1893, 3e pér., t. IX, p. 492-502.

Abbé Brune. Le mobilier et les œuvres d'art de l'église de Baume-les-Messieurs. *Bull. archéol.*, 1874, p. 458-478.

Abbé Brune. Statues de l'école dijonnaise dans l'église de Mièges (Jura). *Réun. Soc. B.-A. dép.*, 1877, p. 345-350.

N. Rondot. Les sculpteurs de Lyon du XIVe au XVIIIe siècle. Paris, 1884.

N. Rondot. Les artistes et les maîtres de métier étrangers ayant travaillé à Lyon. *Gaz. des B.-A.*, 1883, p. 157-169.

Dufaÿ. Observations sur la correspondance de Jean Perréal, dit de Paris, avec Marguerite d'Autriche concernant l'église de Brou. Bourg, 1853, in-8.

C.-J. Dufaÿ. L'église de Brou et ses tombeaux (2e édit.). Lyon, 1879, in-18.

J. Finot. Louis van Boghem, architecte de l'ég. de Brou. *Réun. Soc. B.-A. dép.*, 1888, p. 187-235.

Charvet. Les édifices de Brou. *Réun. Soc. B.-A. dép.*, 1897, p. 342-343.

Marcel Reymond et Giraud. Le palais de justice de Grenoble. In-8.

Dr Barthélemy. Documents inédits sur divers sculpteurs inconnus à Marseille du XVe au XVIe siècle. *Bull. archéol. du Comité trav. histor.*, 1885, p. 442 ssq.

Numa Coste. Documents inédits sur le mouvement artistique au XVe siècle à Aix-en-Provence. *Réun. Soc. B.-A. dép.*, 1893, p. 678-695.

Numa Coste. Id. *Réun. Soc. B.-A. dép.*, 1894, p. 687-706, fig.

Jules Gauthier. La sculpture sur bois en Franche-Comté du XV^e^ au XVIII^e^ siècle. *Réun. Soc. B.-A. dép.*, 1895, p. 805-115.

Jules Gauthier. Les initiateurs de l'art en Franche-Comté au XVI^e^ siècle. *Réun. des Soc. des B.-A. des dép.*, 1893, p. 609-625, fig.

V

LA SCULPTURE ITALIENNE EN FRANCE

JUSQU'AUX ENVIRONS DE 1512

De Champeaux. Les relations du duc Jean de Berry avec l'art italien. *Gaz. des B.-A.*, 2^e^ pér., t. XXXVIII, p. 409-416.

J.-J. Guiffrey. Médailles de Constantin et d'Héraclius acquises par Jean de Berry en 1402. *Revue de numismatique*, 1890, p. 87-116.

Lecoy de la Marche. Extraits des Comptes et Mémoriaux du roi René. Paris, 1873, in-8.

Lecoy de la Marche. Le roi René. Paris, 1875, 2 vol. in-8.

Giry. Notes sur l'influence artistique du roi René. Paris, 1875, in-8.

[Extr. de la *Rev. critique*].

Heiss. Médailleurs de la Renaissance. *Francesco Laurana* et *Pietro da Milano.* Paris, 1882, in-fol.

J. Friedländer. Die italienische Schaumünzen des fünfzehnten Jahrhunderts — Südfranzösische Médaillons. *Jahrb. der K. preuss. Sammlungen*, 1882, p. 195-210.

A. de Montaiglon. Francesco Laurana. Le retable de Saint-Didier à Avignon. *Chronique des Arts*, 1881, p. 79-80, 111-112.

Trabaud. Le retable de Saint-Didier à Avignon. *Gaz. des B.-A.*, 2^e^ pér., t. XXIII, (1881), p. 176-180.

Courajod. Un fragment du retable de Saint-Didier d'Avignon au Louvre. *Gaz. des B.-A.*, 2^e^ pér., t. XXIV (1884), p. 182 et suiv.

D^r^ L. Barthélemy. François Laurana, auteur du monument de Saint-Lazare dans l'anc. cathédr. de Marseille. Marseille, 1885, in-8.

E. Müntz. Le sculpteur Laurana et les monuments de la Renaissance à Tarascon. *Fondation Piot. Monuments et mémoires*, IV (1897), p. 123-135.

Chardon. Le tombeau de Charles d'Anjou. Le Mans, s. d., in-8.

L. Maxe-Werly. Francesco Laurana, fondeur-ciseleur à la cour de Lorraine. *Réun. des Soc. des B.-A. des dép.*, 1899, p. 276-285.

H. de la Tour. Pietro da Milano. Paris, 1893, in-8. (Extr. de la *Rev. de numismatique.*)

L. Maxe-Werly. Un sculpteur italien à Bar-le-Duc, en 1463. *Comptes rendus de l'Acad. des Inscriptions*, 1896, p. 54-62.

A. Heiss. Jean de Candida, médailleur et diplomate. *Revue de numismatique*, 1890.

H. de la Tour. Jean de Candida. Paris, 1895, in-8. (Ext. de la *Rev. de numismatique.*)

Al. Heiss. Médailles des personnages français exécutés à Lyon en 1494, par Nicolo Spinello de Florence. Paris, 1884.

P. Valton. Notice sur une médaille faite au XV^e^ siècle à la cour de Bourgogne. Paris, 1887, in-8.

Courajod. La part de l'art italien dans quelques monuments de la Première Renaissance française. Paris, 1884, in-8. (Extr. de la *Gaz. des B.-A.*), 2^e^ édition.

Courajod. L'imitation et la contrefaçon des objets d'art antiques au XV^e^ et au XVI^e^ siècle. 2^e^ édition. Paris, Leroux, 1887, in-12. (Extr. de la *Gaz. des B.-A.*)

Alizeri. Notizie dei professori del disegno in Liguria. Scultura. — Vol. IV et V, 1877.

H. de Tschudi. Le tombeau des ducs d'Orléans à Saint-Denis. *Gaz. archéol.*, 1885, p. 93-98.

A. de Montaiglon. État des gages des ouvriers italiens employés par Charles VIII. *Archives art fr.*, I (1852), t. I, p. 94 et suiv.

Benjamin Fillon. Ouvriers italiens employés par Charles VIII. *Arch. art fr.*, I, 273-276.

A. de Montaiglon. Guido Paganino à l'hôtel de Nesle. *Nouv. arch. art fr.*, VI, (1878), p. 238-239.

De Boislisle. Lettres de noblesse pour Guido Mazzoni Paganino. *Nouv. arch. art fr.*, 1879, p. 210-217.

A. de Montaiglon. Sur deux statues de Louis XII par le sculpteur modénais Guido Paganino. *Arch. art fr.*, 2^e^ série, II, 219-228.

De Guilhermy. La chapelle de Commines aux Grands Augustins de Paris. *Rev. gén. de l'architecture*, III, p. 537 et suiv.

Paul Vitry. Une œuvre inédite de Guido Mazzoni ou de son école. Le groupe de la Dormition de la Vierge à la Trinité de Fécamp. *Fondation Piot. Monuments et Mémoires*, t. VII.

Marcel Reymond. Le buste de Charles VIII par Pollajuolo au Bargello et le tombeau des enfants de Charles VIII à Tours. *Bull. archéol. du Com. des trav. histor.*, 1895, p. 245-252.

J. Roman. Médaillons du Musée de Grenoble par Lorenzo da Mugiano. *Nouv. arch. art fr.*, 3^e^ pér., t. IV (1888), p. 2-3.

A. de Montaiglon et G. Milanesi. La famille des Juste en Italie et en France. Paris, 1876, in-8. (Extr. de la *Gaz. des B.-A.*)

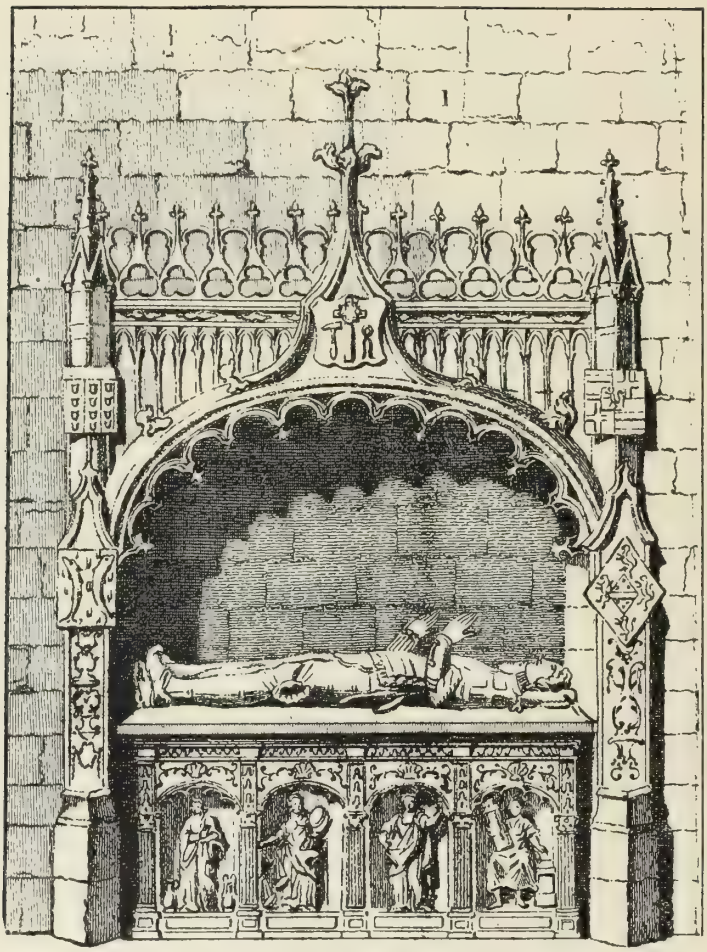
A. de Montaiglon. Nouveaux documents sur la famille des Juste. *Nouv. arch. art fr.*, 1879, p. 8-10.

A. Ramé. Cathédrale de Dol, tombeau de l'évêque Th. James. *Mélanges d'archéol. bretonne*, II (1858), p. 10-18.

L. Courajod. Une sculpture d'Antonio di Giusto Betti au Musée du Louvre. *Gaz. archéol.*, 1885, p. 377-382.

Paul Vitry. Les apôtres d'Antoine Juste à la chapelle du château de Gaillon. *Bulletin Monumental*, 1901.

Edm. Michel. Tombeau de l'abbé de Blanchefort dans l'église de l'abbaye de Ferrières. *Gaz. des B.-A.*, 2^e^ pér., t. XXVIII (1883), p. 225-229.



Tombeau de Pierre de Roncherolles à *Ecouis*.

(D'après la gravure de Millin.)

TABLE DES GRAVURES

I

HORS TEXTE

Pages.

Musée du Louvre. — Vierge d'Olivet (École de *Michel Colombe*) 1
Chateaudun. — Intérieur de la chapelle du château 81
Vernou. — Retable 83
Avignon (Église Saint-Didier). Bas-relief du Portement de croix par *Francesco Laurana* 121
Solesmes. — Le Joseph d'Arimathie du Sépulcre 281
Solesmes.— La Madeleine du Sépulcre 289
Jarzé. — Saint Cyr, attribué à *Louis Mourier* 299
Montargis (Musée). — Saint Michel, provenant de l'abbaye de Ferrières 325
Musée du Louvre. — Bas-relief de saint Georges, provenant de la chapelle du château de Gaillon, par *Michel Colombe* 381
Nantes. — La Justice et la Force du tombeau de François II de Bretagne, par *Michel Colombe* 401
Nantes. — La Tempérance et la Force du tombeau de François II de Bretagne, par *Michel Colombe* 407
Chateau de La Carte. — Vierge (École de *Michel Colombe*) 425
Mesland. — Vierge (École de *Michel Colombe*) 433
Musée du Louvre. — Vierge d'Écouen (École de *Michel Colombe*) 437
Musée du Louvre. — Statues funéraires du tombeau des Poncher, par *Guillaume Regnault* 445
Musée du Louvre. — Sainte Anne provenant du château de Chantelle, attribuée à *Jean de Chartres* 465

II

DANS LE TEXTE

Nantes. — La Justice du tombeau de François II de Bretagne, par Michel Colombe. xi
Musée du Louvre. — Vierge d'Olivet. (D'après un moulage.) xii
Solesmes. — Détail du Sépulcre xiv

Autrèche. — Pitié. (Détail.) XVI
Musée du Louvre. — Détail du bas-relief de Gaillon, par *Michel Colombe* XVII
Mesland. — Vierge. (Détail.) XIX
Beaulieu-lès-Loches. — Vierge de douleur XX
Saint-Galmier. — Vierge. (Détail.) XXI
Tours. — Façade occidentale de la cathédrale 10
Beaulieu-lès-Loches. — Chœur de l'ancienne église abbatiale 11
Sainte-Catherine-de-Fierbois. — Intérieur de l'église 13
Cléry. — Intérieur de l'église 14
Jarzé. — Bas-côté sud. Chapelle de Jean Bourré 15
Le Grand-Andely. — Bas-côté sud de l'église 18
Saint-Marc-la-Lande. — Portail occidental de l'église 21
Plessis-lès-Tours. — Château 25
Château de Blois. — Aile Louis XII 27
Le Clos-Lucé. — Château 28
Tours. — Cloître Saint-Gatien. (Partie gothique.) 29
Luynes. — Maison de la fin du XV^e^ siècle 30
Meillant. — Château 31
Le Verger. — Château. (D'après une gravure du XVII^e^ siècle.) 34
Le Moulin. — Château 35
Tours (Cathédrale). — Portail principal 44
Amboise. (Église Saint-Florentin.) — Bénitier 45
Sainte-Catherine-de-Fierbois. — Décoration du portail 46
Tours. — Porte de la maison de Tristan 47
Tours. (Musée archéologique). — Clef de voûte de Saint Clément 48
Tours. (Cathédrale.) — Cul-de-lampe dans la sacristie 50
Amboise. (Château.) — Cul-de-lampe de la tour Hurtault 51
Amboise. (Château.) — Cul-de-lampe de la tour Hurtault 51
Loches. (Château.) — Cul-de-lampe du Logis du Roi 52
Saintes. (Musée.) — Crochet de feuillage 54
Tours. (Cathédrale.) — Crochet de feuillage provenant de la tour du Nord 55
Tonnerre. — Détail de la Mise au tombeau 58
Autun. (Musée Rolin.) — Saint Jean-Baptiste 59
Albi. — Clôture du chœur. Statue de prophète 61
Tours. (Musée archéologique.) — Vierge de Beaumont 62
Verron. — Vierge bourguignonne 63
Dierre. — Pitié 64
Solesmes. — Pitié 65
Cangey. — Saint Jean-Baptiste 66
Autun. (Collection Bulliot.) — Vierge 69
Neuillé-Pont-Pierre. — Vierge 73
Riom. — Vierge du Marturet 74
Château du Moulin. — Sainte Catherine 75
Tours. (Musée archéologique.) — Mater Dolorosa 77
Châteaudun. (Chapelle du château.) — Vierge 79
Châteaudun. (Chapelle du château.) — Sainte Madeleine 81
Vernou. — Détail du retable de Jean de Bernard 82
Tours. (Musée archéologique.) — Tête de jeune homme 83
Château du Lude. — Angelot 84
Château du Lude. — Angelot 85

Dreux. — Détail des voussures 87
Nantes. — Portail principal de la cathédrale 88
Nantes. — Détail des voussures. Scènes de la vie de saint Pierre 89
Nantes. — Détail des voussures. « Domine quo vadis ? » 91
La Celle-Bruère. — Bas-relief du tombeau de saint Silvain 95
Bueil. — Tombeau de Jeanne de Montejean 97
Loches. — Tombeau d'Agnès Sorel 99
Malicorne. — Tombeau d'un sire de Chaources 101
Malicorne. — Détail du tombeau 103
Aix. (Musée.) — Le roi René. Bas-relief de travail italien 112
Le Mans. (Cathédrale.) — Tombeau de Charles IV d'Anjou, attribué à Laurana 119
Avignon. — Église Saint-Didier. Le Portement de croix par Laurana. (D'après l'original.) 121
Cab. des Médailles. — Médaille du roi René, par Pietro da Milano 123
Cab. des Médailles. — Revers de la médaille de Louis XI, par Laurana 125
Paris. (École des Beaux-Arts.) — Profil de personnage « à l'antique », provenant de Gaillon 130
Musée du Louvre. — Fragment décoratif, provenant de Gaillon 140
Saint-Denis. — Statue funéraire de Louis d'Orléans 143
Saint-Denis. — Partie du soubassement du tombeau des ducs d'Orléans 144
Paris. (École des Beaux-Arts.) — Fragments décoratifs et médaillons, provenant de Gaillon 146
Gaillon. — Fontaine italienne de la cour. (D'après Du Cerceau.) 147
Liancourt. — Vasque provenant de la grande fontaine de Gaillon 148
Musée du Louvre. — Partie supérieure de la fontaine des jardins de Gaillon 149
Musée du Louvre. — Torse de la statue de Louis XII, par Lorenzo da Mugiano 151
Fécamp. — Tabernacle du Saint-Sang, par Girolamo Viscardo 154
Fécamp. — Bas-relief de l'autel Saint-Sauveur, par Girolamo Viscardo 155
Fécamp. — Châsse et statue de sainte Suzanne, par Girolamo Viscardo 157
Folleville. — Tombeau de Raoul de Lannoy, par Antonio della Porta 161
Saint-Denis. — Tombeau de Charles VIII, par Guido Mazzoni 169
Blois. — Statue de Louis XII, par Guido Mazzoni 171
Véretz. — Fragment de la statue équestre du château 172
Musée du Louvre. — Médaillon d'empereur romain, provenant de Gaillon 174
Paris. (École des Beaux-arts.) — Fragments du tombeau de Commines 175
Musée du Louvre. — Philippe de Commines 176
Musée du Louvre. — Hélène de Chambes, femme de Philippe de Commines 177
Musée du Louvre. — Bas-relief de la Mort de la Vierge 179
Fécamp. (Église de la Trinité.) — Groupe de la Dormition de la Vierge 183
Amboise. — Fragments de pilastres italiens 191
Solesmes. — Pilastre de l'encadrement du Sépulcre 193
Genillé. — Bénitier italien 198
Marmoutier. — Bénitier italien 199
Blois. — Fragments de la fontaine des jardins du château 202
Vendôme. (Église de la Trinité.) — Piédestal des fonts baptismaux 203
Dol. — Tombeau de Thomas James, par les frères Juste 205
Dol. — Médaillon d'un des neveux de Thomas James 207
Ferrières. — Tombeau de Guy de Blanchefort, attribué aux Juste 209
Musée du Louvre. — Buste décoratif, provenant de Gaillon, attribué à Antoine Juste 211

Gaillon (Église). — Statue d'apôtre provenant de la chapelle du château, attribuée à Antoine Juste 213
Gaillon. — Tête d'apôtre provenant de la chapelle du château, attribuée à Antoine Juste 214
Saint-Denis. — Figure d'apôtre du tombeau de Louis XII par les frères Juste 215
Ambierle. — Retable flamand 233
Thenay. — Retable flamand 235
Amboise. — Intérieur de la chapelle Saint-Blaise 241
Gand. — Détail de la façade de l'Hôtel de Ville 243
Amboise. — Linteau de la chapelle Saint-Blaise 245
Chapelle du Plessis-Chivré. — La Nativité. Bas-relief 247
Sainte-Catherine-de-Fierbois. — Déposition de croix 248
Limeray. — Christ 249
Noizay. — Fragment des stalles de Fontaines-les-Blanches 252
Saumur. — Stalles de l'église Saint-Pierre 253
Musée de Cluny. — Fragment d'un retable provenant des environs de Bernay 261
Verneuil. — Église Notre-Dame. Saint-Christophe 265
Aix. — Retable de l'église Saint-Sauveur 267
Tours (Musée archéologique). — Statuette flamande 271
Solesmes. — Ensemble du sépulcre 275
Solesmes. — Ensevelissement du Christ 278
Bessey-lès-Cîteaux. — Ensevelissement du Christ 279
Solesmes. — La Vierge et le saint Jean du Sépulcre 281
Solesmes. — Statue de saint Pierre 283
Solesmes. — Une des Saintes Femmes du Sépulcre 284
Solesmes. — Un des Disciples du Sépulcre 285
Munich. — Cabinet des Estampes. Dessin attribué à Guido Mazzoni 287
Solesmes. — Un des Soldats du Sépulcre 291
Solesmes. — Détail de l'ornement de la chape du saint Pierre 295
La Chapelle-Rainsouin. — Mise au tombeau 304
Moulins. — Fragment du triptyque 306
Souvigny. — Sainte Madeleine 307
Moulins (Musée). — Vierge 308
Saint-Gérand-de-Vaux. — Vierge 309
Souvigny. — Groupe 310
L'Hôpital-sous-Rochefort. — Vierge 311
Moulins (Musée). — Fragment 311
Montluçon (Église Saint-Pierre). — Sainte Madeleine 313
Moissac. — Pitié 314
Paris (Collection Chabrières-Arlès). — Sainte Femme 315
Verneuil (Église de la Madeleine). — Vierge 316
Verneuil (Église de la Madeleine). — Sépulcre 317
Verneuil. — Détail du Sépulcre 318
Alençon (Église Notre-Dame). — Assomption de la Vierge 319
Troyes (Église Saint-Nicolas). — Saint Bonaventure 322
Orléans (Musée archéologique). — Tête casquée 324
Tours (Musée archéologique). — Saint Côme 326
Cléré. — Sainte Catherine 327
Autrèche. — Saint Jean-Baptiste provenant de Fontaines-les-Blanches 329
Autrèche. — Pitié provenant de Fontaines-les-Blanches 331

Limeray. — Sainte Madeleine..... 332
Limeray. — Tête d'une statue d'évêque..... 333
Beaulieu-lès-Loches. — Vierge de douleur..... 335
Nantes (Cathédrale). — Tombeau de François II de Bretagne. Ensemble..... 357
Paris. — Le saint Georges de Gaillon et le tombeau de Commines au Musée des Monuments français..... 361
Nantes (Cathédrale). — Tombeau de Guillaume Guégen..... 363
Cab. des Médailles. — Médaille de Louis XII, par Michel Colombe..... 377
Florence (Or San Michele). — Bas-relief de saint Georges, par Donatello..... 381
Nantes. — Cathédrale. Tombeau de François II de Bretagne. Profil..... 383
— Tombeau de François II de Bretagne. Détail des gisants..... 388
— Tombeau de François II de Bretagne. Les angelots..... 391
— Tombeau de François II de Bretagne. Les pleurants..... 393
— Tombeau de François II de Bretagne. Un apôtre..... 394
Cab. des Estampes. — La Force. D'après une gravure du Jeu de cartes d'Italie..... 398
— La Prudence. D'après une gravure du Jeu de cartes d'Italie... 399
Tours (Bibliothèque). — Figures de Vertus françaises. Miniature initiale des Droits de Louis XI sur la Bourgogne..... 401
Nantes. — Tombeau de François II de Bretagne. — La Prudence..... 403
— Tombeau de François II de Bretagne. — Revers de la figure de la Prudence..... 404
Nantes. — Tombeau de François II de Bretagne. — Détail de la figure de la Force.... 405
Tours. — Ancienne collection Lobin. — Sainte Catherine..... 420
Angers. — Tête d'ange provenant de la chapelle du Verger..... 421
Ballan. — Chapelle de La Carte. — Portail..... 425
Masques des Vierges d'Olivet, de Marcoussis et d'Autun..... 429
Monogramme de la Vierge d'Olivet..... 430
La Bourgonnière. — Vierge..... 433
La Bourgonnière. — Détail de la Vierge..... 435
La Bourgonnière. — Saint Sébastien..... 437
La Bourgonnière. — Autel Saint-Sauveur..... 439
La Bourgonnière. — Christ de l'autel Saint-Sauveur..... 440
Tours (Cathédrale). — Tombeau des enfants de Charles VIII..... 443
Musée du Louvre. — Soubassement du tombeau des Poncher et statue de Roberte Legendre..... 445
Musée du Louvre. — Tombeau des Poncher. Figure de la Foi..... 447
Rouen. — Cathédrale. Tombeau des cardinaux d'Amboise..... 449
Rouen. — Tombeau des cardinaux d'Amboise. Vierge et saint Jean-Baptiste..... 451
Rouen. — Tombeau des cardinaux d'Amboise. La Tempérance et la Force..... 453
Saint-Denis. — Statue priante de Louis XII..... 456
Saint-Denis. — Statue priante d'Anne de Bretagne..... 457
Vendôme (Musée). — Fragment du Tombeau de François de Bourbon..... 459
Musée du Louvre. — Saint Pierre et sainte Suzanne, provenant du château de Chantelle. 463
La Bénissons-Dieu. — Sainte Anne..... 465
La Bénissons-Dieu. — Buste d'un Père éternel..... 466
Moulins (Musée). — Fragments de statues..... 467
Moulins (Musée). — Vierge allaitant..... 468
Saint-Marcel-d'Urfé. — Vierge de la Chira..... 469
Saint-Galmier. — Vierge du Pilier..... 471
Sens (Cathédrale). — Retable du tombeau de Jean de Salazar..... 473

Autûn (Cathédrale). — Madeleine 474
Paris (Coll. E. Peyre). — Saint Nicolas 475
Lierville. — Vierge 476
Saint-Martin-aux-Bois. — Déposition de croix 477
Chartres (Cathédrale). — Bas-reliefs de Jean Soulas 479
Paris (Musée de Cluny). — Vierge d'Arbois 481
Amboise (Église Saint-Denis). — Mise au tombeau 485
Ecouis. — Tombeau de Pierre de Roncherolles (d'après Millin) 504
Musée du Louvre. — Détail du bas-relief de la Mort de la Vierge 510
Paris. — Tombeau de Commines et de sa fille (d'après Millin) 514

Musée du Louvre.

Détail du bas-relief de la Mort de la Vierge.

(Voir p. 179.)

TABLE DES NOMS D'ARTISTES

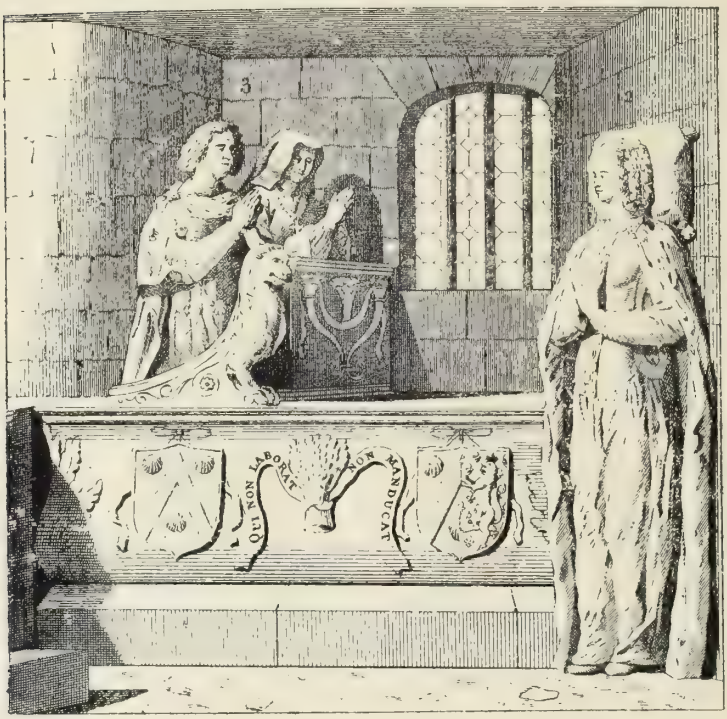
Abréviations : *arch.* : architecte. — *sc.* : sculpteur. — *p.* : peintre. — *orf.* : orfèvre. — *grav.* : graveur.

Alaupia (Jean), *orf.*, 118.
Amiens (Colin d'), *sc.*, 227.
Amÿ (André), *arch.*, 253.
Amy (Denis), *arch.*, 25, 253.
Amy (Philippe), *huchier*, 253.
André (Jehan), *sc.*, 88.
Andrea (Loys d'), *p.*, 116.
Anvers (Hennequin d'), *sc.*, 228.
Aria (Michele d'), *sc.*, 142, 386.
Attavante, *p.*, 205.
Aubeaulx (Pierre des), *sc.*, 450-453
Aubeaulx (Raymond des), *sc.*, 450.
Arnault (Guill.), *sc.*, 418.
Audinet (Étienne), *p.*, 229.
Augiers (Jean), *sc.*, 417.
Avernier (Antoine), *sc.*, 262.
Badoit (Jacquet), *arch.*, 16.
Baerz (Jacques de), *sc.*, 232, 266, 324.
Baldini (Baccio), *grav.*, 239.
Bambaja, *sc.*, 163.
Barbelot (Jacques), *huchier*, 250.
Barbet (Jean), *sc.*, 83, 296.
Baschet (Nicolas), *sc.*, 418.
Bayet (Clément), *sc.*, 338.
Beauneveu, *sc.*, 141, 225.
Becjeame (Luc), *arch.* (?), 134.
Bellini (Giovanni), 111.
Bertho le Florentin, *p.*, 116.
Besnouard (Guillaume), *arch.*, 365, 423.
Biard (Pierre), *sc.*, 219.
Blès (Henri de), *p.*, 229.
Bobillet, *sc.*, 345.
Boccador, *arch.*, 108.
Boghem (Van), *arch.*, 238, 366, 372.
Bomberault, *sc.*, 484.
Bonté (Pierre), *p.*, 116.
Boulin (Arnoul), *sc.*, 262.
Bourdichon, *p.*, 41, 105, 270, 403, 405.
Bouts (Thierry), *p.*, 105.
Brassefort (Guillaume), *sc.*, 98, 337.
Briosco (Benedetto), *sc.*, 159.
Brissia (Bernardin de), *menuisier*, 135.
Broederlam, *p.*, 229, 232.
Brucy (Pierre), *p.*, 229.
Bruxelles (Charles de), *p.*, 229.
Buon (Barthélemy), *sc.*, 239.
Byard (Colin), *arch* , 27, 28.
Cambiches (Martin), *arch.*, 22, 43.
Cambray (Jean de), *sc.*, 74, 345, 385.
Campione (Bonino da), *sc.*, 396.
Campitoglio, *sc.*, 366.
Candida (Jean de), *méd.*, 125, 216, 424.
Caradosso, *sc.*, 239.
Chaleveau, *sc.*, 415, 416, 444.
Chambiges (Pierre), *arch.*, 108.
Chaperon (Jean), *dess.*, 358.
Chapillon (Jean), *orf.*, 351, 376.
Charnières (Jacques de), *sc.*, 418.
Chartres (Jean de), *sc.*, 200, 307, 355, 367, 369, 411, 416, 462.
Chausse (Guillaume), *arch.*, 16.
Chersalle (Jean), *sc.*, 197, 219.
Chesneau (Pierre), *arch.*, 25.
Cloître (Martin), *sc.*, 144, 209, 459, 460, 484, 485.
Clouet (Janet), *p.*, 229, 378.
Id. (Jean), 229.
Colantonio del Fiore, *p.*, 113.
Colas (Jean), *sc.*, 417.
Colas (Odart), *arch.*, 17.
Cologne (Conrad de), *sc.*, 227, 347.
Cologne (Maître Paul de), *sc.*, 238.
Colombe (François), *p.*, 368, 371, 411, 412, 414.
Colombe (Jean), *p.*, 345, 412, 413.
Colombe (Michel), *sc.*, 62, 98, 242, 264-265, 292, 294-297, 337-375, 375-411, 412-413, 442, 482.

Colombe (Philippe), *p.*, 412.
Colombe (Robert), *ouvrier en soierie*, 412.
Cordonnier (Nicolas), *sc.*, 228.
Cortone (Dominique de), *arch.*, 135.
Courtois (Charles ou Charlot), *sc.*, 417.
Crucy (Mathurin), *arch.*, 358.
Damasso (Alphonse), *sc.*, 134.
Daret (Jean), de Tournay, *p.*, 228.
Davignon (Pierre), *sc.*, 417.
David (Gérard), *p.*, 229, 282, 391, 403.
Delf (Coppin), *p.*, 227, 229.
Delorme (Pierre), *sc.*, 145.
Destrez (Guillaume), *sc.*, 219.
Diest (Arnoul de), *sc.*, 260.
Donatello, *sc.*, 201, 264, 268, 287, 291, 380-82, 397.
Duccio (Agostino di), *sc.*, 163.
Duccio (Ottaviano et Agostino), *sc.*, 116.
Duchastel (Guillaume), *sc.*, 228.
Eyck (Jean van), *p.*, 226.
Fain (Pierre), *arch.*, 32, 108.
Fabri (Pierre), *p.*, 345.
Ferrucci (Simone), *sc.*, 192, 396.
Fiesole (Jérôme de), 193-194, 293, 356, 386, 393, 442, 450.
Fiesole (Mino da), *sc.*, 110, 153.
Florentin (Dominique), *sc.*, 158, 448, 482.
Fouquet (Jean), *p.*, 39, 83, 92, 98, 99, 105, 127, 227, 271, 280, 291, 299, 310, 320, 332, 347, 348, 402, 427.
Flament (André le), *sc.*, 450, 452.
Franceschi (Lazarus di), *p.*, 116.
Franck (Émery), *p.*, 237.
Franco (Angelo), *p.*, 43.
François (les), *arch.*, 20, 165, 189, 220, 365, 368, 369, 423.
François (Bastien), *arch.*, 355, 364, 411, 413, 414, 415, 416, 423.
François (Jaquet), *sc.*, 338, 414.
François (Martin), *arch.*, 364.
François (Saturnin), *p.*, 348, 414.
Fressel (Pietrequin), *sc.*, 228.
Froment (Nicolas), *p.*, 40, 227, 229.
Gabilleau, *arch.*, 35.
Gailde (Jean), *arch.*, 17.
Galland (Jean), *orf.*, 351.
Gazino (Pace), *sc.*, 145, 146, 159.
Gentile, *p.*, 118.
Ghiberti, *sc.*, 91, 155, 179, 260, 379.
Ghini (Cione ou Simone), *sc.*, 116.
Ghirlandajo (Benedetto), *p.*, 137.
Id. (David), *p.*, 133.
Giffar, *sc.*, 297.
Gillot (Jean), *arch.*, 18.
Giocondo (Fra), *arch.*, 108, 135, 136, 137.
Giotto, *p.*, 396.
Goes (Ugo van der), *p.*, 238.
Hardouin, *imprimeur*, 230.
Hardouin de Liège (Lambert), *sc.*, 232.
Hayeneuve (Simon), *arch.*, 302.
Hennequin, le flamand, *p.*, 228.
Hollande (Jean de), *p.*, 228.
Henriet, *arch.*, 368, 372.
Huerta (Jean de la), *sc.*, 57.
Hurion (Colin de), *sc.*, 260.
Hutel (Ferry), *fondeur*, 365.
Isbre (Laurent), *sc.*, 228.
Joest (Jean), *p.*, 229.
Jubert, *sc.*, 54, 296.
Jullyot (Jacques), *sc.*, 180, 223, 482.
Juste (les), *sc.*, 108, 138, 144, 158, 170, 195, 203, 204, 400, 401, 410, 426, 446, 484.
Id. (Antoine), 204, 210.
Id. (Jean), 204, 208, 209, 454, 455.
Id. (Juste de), 215.
Id. (Jean II), 200.
Juste de Gand, *p.*, 238.
Krafft (Adam), *sc.*, 287.
Lalend (Henri), *p.*, 35.
Lallemend, le Liégeois, *p.*, 229.
Langevin (Guill.), *sc.*, 418.
Laurana (Francesco da), *sc.*, 111, 117 et suiv., 129, 179, 292, 325, 376, 408.
Le Boucher de Malines (Jean), *sc.*, 228.
Lechevalier (Nicolas), *huchier*, 251.
Lediet (Jean), *sc.*, 417.
Lemoiturier (Antoine), *sc.*, 56, 47, 58, 225, 342.
Le Moigne (Jehan), *arch.*, 319.
Lemoine (Jean), *sc.*, 416.
Le Père (Louis), *orfèvre*, 124.
Lépine (Jean de), *arch.*, 432.
Le Roux (Jacques), *arch.*, 17, 22.
Le Roux (Roland), *arch.*, 22, 450.
Le Roy (Guillaume), *p.*, 228.
Liège (Henri de), *p.*, 229.
Lhôte (Gabriel), *sc.*, 316.
Longuet (Jehan), *sc.*, 219.
Lorraine (Jehan de), *arch.*, 368.
Louvain (Hennequin de), *sc.*, 228.
Majano (Benedetto da), *sc.*, 391, 397.
Malvito (Tomaso), da Como, *sc.*, 120.
Mantegazza, *sc.*, 239, 469.
Mantegna, *p.*, 133, 192, 287, 291, 468.
Marais (Jehan des), *sc.*, 359.
Marchand (François), *sc.*, 144, 180, 233, 430, 448, 479.
Marsault (Paule), *sc.*, 219.

Marville (Jean de), *sc.*, 63.
Mathieu (Henri), *p.*, 351.
Mazzoni (Guido), *sc.*, 123, 135, 139, 143, 150, 164, 166 et suiv., 211, 287, 348, 408, 453.
Melzo, *p.*, 138.
Memling (Hans), *p.*, 105, 282.
Mercoliano (Pasello da), *jardinier*, 134.
Metsys (Quentin), *p.*, 257, 310, 402.
Meynal (Bertrand de), *sc.*, 146, 148 et suiv., 197, 210, 219.
Meyt (Conrad), *sc.*, 238, 366.
Meyt (Thomas), *sc.*, 366.
Micheau (Raoullet), *huchier*, 253.
Michel (Jean), *sc.*, 57.
Michel-Ange, *sc.*, 238.
Michelozzo, *sc.*, 291.
Milano (Pietro da), *médail.*, 123, 124, 376.
Monvaerni, *émailleur*, 39.
Morel (Jacques), *sc.*, 56, 57, 58, 66, 67, 98, 103, 307, 387.
Morel (Jehan), *arch.*, 359.
Morin, *arch.*, 22.
Mosselmann (Paul), *sc.*, 227, 228, 250, 260, 345.
Mourier (Louis), *sc.*, 259, 300, 306.
Mugiano (Lorenzo da), *sc.*, 138, 150, 164, 210, 216, 291, 406.
Omodeo, *sc.*, 239.
Orcagna, *sc.*, 396.
Pacherot (Jérôme), *sc.*, 135, 146, 148, 188, 193, 194, 197, 210, 212, 293, 362, 450.
Paganino (Guido). Voy. Mazzoni (Guido).
Paccio, *sc.*, 160, 217.
Papin (Jean), *arch.*, 10.
Paris (Jean de). Voy. Perréal.
Pastiz (Bernard du), *p.*, 360.
Pelvoisin (Guillaume), *arch.*, 219.
Pénicaud (Nardon), *émailleur*, 39.
Perréal, *p.*, 194, 354, 367, 371, 376, 377, 378, 383-85, 391, 395, 409, 455.
Pierre (Jean), *sc.*, 417.
Pilon (Germain), *sc.*, 156, 160, 293, 455.
Piloxus (Francischus), *p.*, 116.
Pintard (Pierre), *huchier*, 253.
Pire (Julien), *sc.*, 416.
Pisano (Andrea), *sc.*, 396.
Pisano (Giovanni), *sc.*, 396.
Pise (Balduccio de), *sc.*, 396.
Pollajuolo, *sc.*, 167, 195, 397.
Ponce (Paul), *sc.*, 145, 361, 454.
Poncet (Pons), *sc.*, 90, 260.
Porta (Antonio della), *sc.*, 146, 159, 161, 217.
Poyson (Nicolas), *sc.*, 219.
Primatice, 384.
Quercia (Jacopo della), *sc.*, 396.
Raschez (Jean), *arch.*, 11.
Ravy (Jean), *sc.*, 476.
Regnard (Jean), *arch.*, 26.
Regnault (Guillaume), *sc.*, 355, 367, 369, 370, 382, 393, 411, 413, 414, 416, 419, 432, 435, 442, 444, 454, 460.
Riccio (Andréa), *sc.*, 291.
Richier (Ligier), *sc.*, 265, 288, 290.
Rizzo (Antonio), *sc.*, 239.
Robbia (Luca della), *sc.*, 113, 264, 312, 390, 396.
Id. — (Andrea della), 380.
Id. — (Girolamo della), 113, 216.
Robert (Guillaume), *sc.*, 219.
Rodier (Mathelin), *arch.*, 16, 24, 88.
Rossellino, *sc.*, 116, 391.
Rovezzano (Benedetto da), *sc.*, 142.
Rouzen (Antoine), *sc.*, 237.
Salvatori (Salvator), *arch.*, 116.
Salins (Thibault de), *sc.*, 367, 372.
Sarto (Andréa del), *p.*, 138.
Schoengauer (Martin), *p.*, 230.
Senault (Guillaume), *arch.*, 32.
Serlio, *arch.*, 108.
Sesto (Stefano de), *sc.*, 159.
Sluter (Claus), *sc.*, 56, 225.
Solari (Agostino), *sc.*, 146.
Solario (Andréa), *p.*, 138, 211, 212, 424.
Solobrin (Jérôme), *potier*, 191, 192.
Sonnette (Georges de la), *sc.*, 57.
Soulas (Jean), *sc.*, 266, 477, 470.
Spinelli (Nicolo), *médailleur*, 116, 124, 376.
Squazella, *p.*, 138.
Sulpice (André), *huchier*, 251.
Tamagnino. Voy. Antonio della Porta.
Terrasson, *huchier*, 366.
Texier (Jean), *arch.*, 477.
Therouyn (Regnault), *sc.*, 450.
Tournay (Robert de), *sc.*, 228.
Trinqueau (René), *arch.*, 108.
Trupin (Jean), *sc.*, 262.
Valence (Pierre de), *arch.*, 148, 202, 204, 365, 451.
Vambelli, *imag.*, 366.
Verrocchio, *sc.*, 196, 397.
Viart (Philippot), *huchier*, 250.
Vinci (Léonard de), *p.*, 138.
Viscardo (Girolamo di), *sc.*, 142, 152, 155, 386.

Vulcop (Conrart et Henri de), *p.*, 227.
Vostre (Simon), *imprimeur*, 230.
Werwe (Claus de), *sc.*, 56-57, 279, 347.
Wrine (Laurent), *sc.*, 227, 343.
Weyden (Rogier van der), *p.*, 105, 229, 234, 238, 249.
Zanetto, *p.*, 116.
Zingaro, *p.*, 113.



Tombeaux de Commines et de sa fille Jeanne de Penthièvre
aux Grands-Augustins
(D'après la gravure de Millin).

TABLE DES ŒUVRES ÉTUDIÉES

OU MENTIONNÉES DANS L'OUVRAGE

N. B. — On trouvera dans cette table, à côté des noms de lieux, l'indication du département, que nous avons négligée de parti pris au cours de l'ouvrage. On y trouvera aussi l'indication des pages où se trouvent les reproductions des monuments mentionnés.

Abbeville (Somme). Ég. Saint-Wulfran, 18, 23.

Abondance (Haute-Savoie). Fresques, 115.

Agen (Lot-et-Gar.). Tour de Haultefage, 110.

Aigueperse (Puy-de-Dôme). Ég. : Saint Sébastien de Mantegna, 133. — Nativité de B. Ghirlandajo, 138. — Bois flam., 234.

Chap. de Montpensier : Vierge, Saint Louis, 468.

Ailly-sur-Noye (Somme). Tomb. de Jean de Luxembourg, 231, 273. — Retable, 262.

Aix (Bouches-du-Rh.). Ég. Saint-Sauveur : Retable bourg., 58, 68, 267 (fig.), 380, 394.

Musée : Médaillons du roi René, 112 (fig.), 124.

Albi (Tarn). Cath. : Jubé, 19, 59. — Prophètes, 60, 61 (fig.). — Décor. de la voûte, 138. — Stalles, 251.

Alençon (Orne). Ég. N.-D., 18. — Portail, 87. — Assompt. de la Vierge, 48, 119 (fig.). — Mausolée de René d'Alençon, 374.

Ég. Saint-Léonard, 18.

Alignès (les) (Sarthe), Chap. : Retable, 303.

Ambierle (Loire). Sculpt. décoratives, 263. — Retable flamand, 233 (fig.), 267.

Amboise (I.-et-L.). Château : 26, 46, 188, 190. — Tours Hurtault et des Minimes, 50, 51 (fig.). — Chapelle Saint-Blaise, 12, 46, 240, 241 (fig.), 255. — Bas-rel. du saint Hubert, 171, 245 (fig.), 266.

Ég. Saint-Denis-Hors, 12. — Sépulcre, 289, 305, 374, 485 (fig.).

Ég. Saint-Florentin, p. 12, bénitier, 45 (fig.).

Beffroi, 29. — Vierge, 73, 1424.

Haut-relief du *Bout des Ponts*, 246.

Pilastres italiens, t. c., 191 (fig.).

Manoir du Sauvage : Puits, 50.

Amiens (Somme). Cathédrale : Fresques, 40. — Tour du chœur, 243, 262. — Stalles, 251. — Tombeau de Pierre Bury, 262. — Tombeau du cardinal Hémard, 218. — Saint Saulve, 439.

Saint-Germain, 19. — Sépulcre, 30, 262, 305.

Saint-Remi : Pitié, 262.

Amsterdam. Musée : Madeleine en bois, 105.

Ancenis (Loire-Inférieure), chât., 24.

Andelys (Les) (Eure) : Ég., 18. — Sc. 319, 474. — Stalles, 251.

Angers (M.-et-L.). Cath. : 16, 21. — St. façade, 297. — Devant d'autel, 255. — Verrières, 421. — Tombeau du roi René, 57, 228.

Maison d'Adam, 31, 50.

Hôtel Pincé : Vierge ital., 162.

Dames du Calvaire : Madeleine, 124.

Musée Saint-Jean : Sc. bourg., 66, 267. — Sainte Catherine, 80. — St. fun., 100. — Mise au Sépulcre peinte, 303. — Boiseries du Verger, 421. — Tête d'ange du Verger, 420, 421 (fig.). — Miniature du Saint Voult, 440.

Anvers. Musée du Steen : Mater dolorosa, 268, 334.

Argentan (Orne). Ég. Saint-Germain, 18.

Arles (Bouch.-du-Rh.). Musée : Tête d'enfant ital., 116.

Assier (Lot). Chât. : stat. équestre, 173.

Auch (Gers). Sépulcre, 291, 305.

Angicourt (Oise). Bois flam., 236.

Aumale (Seine-Inf.). Église, 18.

Autrèche (I.-et-L.). Pitié, 329, 331 (fig.), xvi (fig.). — Saint Jean-Baptiste, 328, 329 (fig.). — Saint Marc, 67. — Évêque et sainte, 329.

Autun (S.-et-L.). Cath. : Retable de l'app. du Christ à la Madeleine, 473, 474 (fig.).

*

Musée Rolin : Saint Jean-Baptiste, 58, 59, 66 (fig.).
Chap. du Lycée : Sainte Anne, 61.
Coll. Bulliot : Vierge, 69 (fig.), 311, 428, 429 (fig.).
Auvillers (Oise). Madone ital., 163.
Avignon (Vaucluse).
Ég. Saint-Pierre : Chaire, 58. — Sépulcre, 58, 305. — Retable de Lemoiturier, 57.
Égl. Saint-Didier. Portement de Croix, de Laurana, 119, 120, 121 (fig.).
Ég. Saint-Agricol : Bénitiers, 198.
Musée Calvet : Tomb. de Chabannes, 458.
Azay-le-Rideau (I.-et-L.). Ég. : 20.
Chât., 34. — Bois flam., 235.
Baigneux (I.-et-L.). Chât., 29.
Ballan (I.-et-L.) : Église, 20. — Sainte Catherine, 326. — Vitraux, 41, 423.
Voir La Carte. Chât.
Bar-sur-Aube (Aube). Sainte Barbe, 321.
Bar-le-Duc (Meuse).
Chap. de la Madeleine : Décoration par Pietro da Milano, 124.
Chât. : Chiens de Pietro da Milano, 124.
Bard-le-Régulier (Côte-d'Or). Stalles, 251.
Baugé (M.-et-L.). Chât., 24.
Baume-les-Messieurs (Jura). Sc. bourg., 58, 102.
Bayel (Aube). Pitié, 64, 321.
Bayeux (Calvados). Cath. : Retable, 320.
Beaugency (Loiret). Chât., 23. — Cheminée, 46.
Beaulieu-lès-Loches (I.-et-L.). Ég. : 11 (fig.), 12. — Sc. décor., 49. — Stalles, 253. — Vierge de douleur, xx (fig.), 268, 333, 335 (fig.).
Beaumont-sur-Loire (I.-et-L.). Vierge, 62 (fig.), 63, 79.
Beaune (Côte-d'Or). Hôpital : Jug. dern. de Rogier van der Weyden, 229.
Ég. N.-D. : Retables, 263.
Beauvais (Oise). Cath. : 22, 93.
Palais de Justice, 33.
Ég. Saint-Étienne : Vitraux, 42.
Musée : Christ, 282.
Behuard (M.-et-L.). Ég. : 15. — Stalles, 254. — Vierge, 67.
Bénissons-Dieu (La) (Loire). Père éternel, 48, 320, 466 (fig.). — Sainte Anne, 465 (fig.). — Vierge, 263. — Bois flam., 263.
Bergères (Aube). Sainte-Barbe, 482.
Berlin. Musée : Buste de Marietta Strozzi, 123.
Bernay (Eure). Ég. : 18. Apôtres du Bec, 60. — Chap. Saint-Éloi : Retable, 260.
Besançon (Doubs). Cath. : Sc. bourg., 58.
Bessey-lès-Cîteaux (Côte-d'Or). Retable, 60, 68, 261, 279 (fig.).
Blignicourt (Aube). Retable flam., 237.
Blois (L.-et-C.). Château, 27, 34. — Sc. décor., 49, 50, 53, 188. — Stat. Louis XII, 168, 171 (fig.), 184. — Fontaine ital., 149, 202 (fig.
Musée : Vierge en terre cuite, 486.
Maisons, xvᵉ siècle, 31, 46.
Hôtel d'Alluye : Médaillons, 50, 164.
Ég. Saint-Laumer : bas-relief de la Madeleine, 246.
Bois-Aubry (I.-et-L.). Clocher, 13.
Boisy (Loire). Chât., 32.
Bologne. Arca de San-Domenico, 390.
Boumois (M.-et-L.). Chât., 24.
Bourg-Achard (Eure). Bas-rel. flam., 245. — Stalles, 251.
Bourges (Cher). Cath. : 20, 54. — Tomb. du duc de Berry, 228, 345. — Vitraux, 41.
Ég. Notre-Dame : Bénitiers ital., 201.
Musée : Fragments sc. xvᵉ siècle, 314. — Angelots de N.-D. la Blanche, 283. — Masques ital., 123. — Bois flam., 234.
Hôtel Jacques Cœur, 31, 54. — Chap., peintures, 40. — St. Charles VII, 172.
Hôtel Lallemand : Médaillons, 31, 164.
Hôtel de Ville, 31.
Bourgonnière (La) (M.-et-L.). Chât. : Vierge, 258, 269, 431, 432, 433 (fig.), 435 (fig.). — Saint Sébastien (fig.), 437. — Saint Antoine, 437. — Autel Saint-Sauveur, 439 (fig.). — Christ, 282, 440 (fig.).
Bretignolles (I.-et-L.). Chât., 25.
Breuil-Benoît (Eure). Sc. bourg., 60.
Bridoré (I.-et-L.). Chât. — Bas-rel. de saint Hubert, 245.
Brienne-la-Vieille (Aube). Vierge, 480.
Brioude (Haute-Loire). Saint Christophe, flam., 234.
Brissac (M.-et-L.). Chât. : Bois flam., 234.
Brou (Ain). Ég. : 228, 242. — Stalles, 251. — Tombeau de Philibert le Beau, 161, 354, 365 et suiv.
Bruges. Hôtel de Ville, 241.
Bruxelles. Hôtel de Ville, 241.
Musée des arts indust. : Vierge pierre, fin xvᵉ siècle, 105. — Retable de Cl. de Villa, 239.

Bueil (I.-et-L.). Ég., 14. - Boiseries, 255. — Croix du cimetière, 417. — St. fun. de Pierre de Bueil, de Marguerite de Chausse et de Jeanne de Montejean, 96, 97 (fig.).
Bury (L.-et-C.). Chât., 136, 238. — Fontaine, 202.
Busseto. Groupes de Mazzoni, 167, 184.
Cahors (Lot). Cloître, 19.
Candé (I.-et-L.). Chât. : Chap., bas-rel., 279.
Candes (I.-et-L.). Tombeau de saint Martin, 94.
Cangey (I.-et-L.). Ég., 20. — Saint Jean-Baptiste, 65, 66 (fig.).
Carcassonne (Aude). Ég. Saint-Nazaire : Pitié, 65.
Carennac (Lot). Sépulcre, 305.
Carpentras (Vaucluse). Masque ital., 123.
Carte (La) (I.-et-L.). Chât. : Chapelle. Vierge, 423, 425 (fig.). — Vitraux, 41.
Caudebec (S.-Inf.). Ég., 18.
Celle-Bruère (La) (Cher). Tombeau de saint Silvain, 94, 95 (fig.).
Cellettes (L.-et-C.). Ég., 14.
Cérelles (I.-et-L.). Ég., 20.
Cernay (Marne). Retable flam., 237.
Chaise-Dieu (La) (Haute-Loire). Portail, 86. — Stalles, 250.
Chalons-sur-Marne (Marne). N.-D. de l'Épine, 19. — Sépulcre, 305.
Chambord (L.-et-C.). Chât., 8, 34.
Champoly (Loire). Sainte Catherine, 469.
Chantelle (Allier). Chât. : Sainte Anne, saint Pierre, sainte Suzanne, 307, 417, 462.
Chaource (Aube). Sépulcre, 305, 321.
Chapelle-Rainsouin (La) (Mayenne). Sépulcre, 304 (fig.).
Chapelle-Saint-Luc (Aube). Bas-relief de saint Hubert, 245.
Charentilly (I.-et-L.). Statuette ital., 163.
Charlieu (Loire). Stalles, 251.
Chartres (Eure-et-L.). Cath. : Clôture du chœur, 161, 219, 266, 430, 479 (fig.).
Maison xvᵉ siècle : sc. décorat., 50.
Musée : Ange xvᵉ siècle, 80. — Vierge xvᵉ siècle, 30.
Chateau-du-Loir (Sarthe). Vierge, 328.
Chateaudun (Eure-et-L.). Chât., 25, 34. — Cheminée, 46, 210.
Chap. du chât. : Jugement dernier. Fresque, 40. — St. de Jean d'Orléans, 80. — Vierge, 79 (fig.). — Saint Jean-Bapt. et autres statues, 80-81 (fig.).
Ég. de la Madeleine : Stalles, 251.
Chap. du Champdé, 43.
Chateau-Gontier (Mayenne). Maison xvᵉ siècle, 50.
Musée : Sainte Marthe, flam., 234. — Statuette, d'après la Prudence de Colombe, 405.
Chateau-l'Ermitage (Sarthe). Tombeau de Marie de Bueil, 100. — Stalles, 50.
Chateau-Renault (I.-et-L.). Vierge ital., 162.
Chateau-Renault (I.-et-L.). Vierge ital., 162.
Chatelleraut (Vienne). Ég. Saint-Jean-Bapt., 13. — Sc. décor., 48.
Chatillon-sur-Seine (Côte-d'Or). Ég. Saint-Vorle : Sépulcre, 291.
Chatre (La) (Indre). Pitié, 314.
Chaumont (L.-et-C.). Chât., 26. — Bois flam., 235. — Statuette de Saint, 328.
Chaumont-en-Vexin (Oise). Ég. : Portail, voussures, 87.
Chaumont-sur-Marne (Haute-Marne). Sépulcre, 305.
Chemillé-sur-Desme (I.-et-L.). Ég., 14.
Chenonceaux (I.-et-L.). Chât., 34.
Chinon (I.-et-L.). Chât., 23. — Ég. Saint-Mexme : Jugement dernier, fresque, 40.
Clarté-Dieu (La) (I.-et-L.). Tombeau de Geoffroy de Courcillon, 93.
Cléré (I.-et-L.). Sainte Catherine, 327 (fig.). — Vierge, 327.
Clérey (Aube). Retable flam., 237.
Clermont (Oise). Bois flam., 236.
Clermont-Ferrand (Puy-de-Dôme). Musée arch. : Sc. xvᵉ s., 75.
Fontaine d'Amboise, 204.
Cléry (Loiret). Ég. N.-D. : 6, 14 (fig.), 15, 20, 21. — Tomb. de Tanneguy du Châtel, 100. — Tomb. de Louis XI.
Clos-Lucé (I.-et-L.). Chât., 28 (fig.).
Cognac (Charente). Chap. du chât. : Médaillons, 216.
Coligny (Aube). Retable flam., 237.
Côme. Cath. : Porte S., 400.
Compiègne (Oise). Ég. Saint-Antoine, 19. — Hôtel de Ville, 33.
Coudray-Montbault (M.-et-L.). Chât., 29. — Tombeau, 392. — Sépulcre, 305, 486.
Coudray-Montpensier (I.-et-L.). Chât., 25.
Coursan (Aube). Vierge, 321.
Coutances (Manche). Ég. N.-D. : Vierge, 74.
Crazannes (Charente). Sc. décorat., 54.
Crésantignes (Aube). Retable, 264.

Crissay (I.-et-L.). Ég. : clocher, 20. — Calvaire, 334.
Darnetal (S.-Inf.). Ég., 18.
Dieppe (S.-Inf.). Ég. : 19, 256.
Dierre (I.-et-L.). Ég. : 13, 20. — Pitié, 64 (fig.).
Dijon (Côte-d'Or). Puits de Moïse, 282, 284, 390.
Musée : Tombeaux des ducs de Bourgogne, 341, 342, 385. Retables des ducs de Bourgogne, 229, 232. — Stalles de la Chartreuse, 250.
Bas-reliefs de l'hôpital du Saint-Esprit, 263.
Ég. N.-D. : Pleurants flam., 231. — Fresques, 40.
Dol (Ille-et-Vil.). Tombeau de l'évêque Thomas James, 138, 196, 205 (fig.), 207 (fig.), 296.
Doullens (Somme). Sépulcre, 305.
Dreux (Eure-et-Loir). Ég., 18. — Voussures du portail, 87 (fig.), 88. — Tympan, 92.
Écouen (Seine-et-Oise). Vierge (Louvre), 269, 435 et suiv. (fig.).
Écouis (Eure). Culs-de-lampe, 49. — Sainte Marguerite, 267. — Sculpt., xv^e s., 319. — Tomb. de Roucherolles, 457, 504 (fig.).
Epreville-Martainville (Seine-Inf.). Chât., 32.
Étang-sous-Vergy (L') (Côte-d'Or). Pleurants flam., 231
Évreux (Eure). Cath., 22. — Vierge, 319.
Saint-Taurin : Bas-rel., 261.
Évron (Mayenne). Pitié, 65.
Fécamp (S.-Inf.). Ég. de la Trinité, 17. — Édicule du Pas de l'Ange, 92. — Sc. du jubé, 60, 156, 256. — Marbres italiens, 138, 152 et suiv. — Tabernacle du Saint-Sang, 154 (fig.). — Autel Saint-Sauveur, 154, 155 (fig.). — Châsse, 156. — Saint Taurin et sainte Suzanne, 157 (fig.), 158, 284. — Sépulcre du Christ, 181. — Trépas de saint Benoît, 181. — Groupe de la Dormition de la Vierge, 139, 180, 183 (fig.), 450.
Ferrare. Santa Maria della Rosa : Sépulcre de Mazzoni, 167.
Ferrières (Loiret). Palais abbatial, 256. — Saint Michel, 324. — Tombeau de Guy de Blanchefort, 207, 209 (fig.), 485.
Florence. Baptistère : Porte, 396. — Tombeau du pape Jean XXIII, 397.
Or San Michele : Saint Georges, 380, 381 (fig.). — Tabernacle d'Orcagna, 396. — Armoiries par Luca della Robbia, 390.
Cath. : Anges de la sacristie, 390. — Santa Croce : Chaire, 397. — Tabernacle, 153. — Tombeau de Francesco et Simone dei Pazzi, 396.
Hop. Santa Maria Novella : Tabernacle de Buggiano, 153.
Bargello : Buste de Charles VIII, 167, 184.
Folgoet (Le) (Finistère). Calvaire, 341.
Folleville (Somme). Égl. : Tombeau de Raoul de Lannoy, 138, 159, 161 (fig), 196, 217, 268, 283.
Tombeau de François de Lannoy, 218. — Bénitier ital., 202. — Mise au tombeau, 316.
Médaillons décor., 218.
Fontaine-Henri (Calvados). Chât., 32.
Fontaines-les-Blanches (I.-et-L.). Stalles, 251. — Pitié, 329. — Saint Jean-Baptiste, 328.
Fontenay-le-Comte (Vendée). Portail, voussures, 87.
Fromentières (Marne), Retable flam., 237.
Gaillon (Eure). Château, 32, 34, 110, 137. — Chapelle : sc. décor. goth., 55. — Panneaux gothiques, 261. — Marbres italiens, 141, 145 et suiv. — Fontaine ital. de la cour, 138, 146, 147 (fig.), 159, 200, 202. — Fontaine italienne des jardins, 149 (fig.). — Statue de Louis XII (Louvre), 138, 216, 291, 406. — Médaillons d'emp. romains, 130, 150, 164, 173. — Autel de la chapelle, 197. — Bas-rel. de la bataille de Gênes, 210. — Apôtres de la chap., 211, 217. — Stalles (Saint-Denis), 135, 400. — Bas-relief de saint Georges (Louvre), 197, 346, 361 (fig.), 378.
Église : Statues d'apôtres de la chap. du château, 212, 213 (fig.).
Gand. Hôtel de Ville, 242, 243 (fig.).
Gassicourt (Seine-et-Oise). Stalles, 251.
Gênes. Bas-reliefs de saint Georges, 239.
Cantoria de San-Stefano, 142.
Genillé (I.-et-L.). Bénitier ital., 139, 198 (fig.).
Gisors (Eure). Église, 18, 22. — Portail N. voussures, 87. — Trépassement de N.-D., 450.
Musée : Pleureurs, 59.
Grenoble (Isère). Palais de justice, 8.
Musée : médaillons ital., 150, 164.
Grez-sur-Loing (Oise). Vierge, 476.
Grezolles (Loire). Sainte Anne, 267.
Guerche-sur-Creuse (La) (I.-et-L.). Chât., 24. — St. fun., 100.

Hal. Lutrin, 232.
Honfleur (Calvados). Lutrin, 232.
Hôpital-sous-Rochefort (L') (Loire). Vierge, 269, 311, 471.
Isle-Bouchard (L') (I.-et-L.). Église Saint-Maurice, 13, 20, 43.
Ég. Saint-Gilles, 13.
Islette (L') (I.-et-L.). Chât., 25.
Jarzé (M.-et-L.). Ég., 15 (fig.), 16. — Saint Cyr, 298 et suiv. (fig.). — Mise au tombeau, 259, 300. — Vierge et saint Christophe, 301. — Stalles, 254.
Chât., 24.
Joigny (Yonne). Ég. Saint-Jean : Sépulcre, 217.
Joinville (Haute-Marne). Tombeau de Ferry de Vaudemont, 120.
Jumilhac-le-Grand (Dordogne). Chât., 32.
Laigle (Orne). Tour Saint-Jean, 22.
Langeais (I.-et-L.). Chât., 23.
Langres (Haute-Marne). Musée : Annonciation (ivoire), 114. — Sainte Catherine, 321.
Lassay (L.-et-C.). Ég., 14. — Tombeau de Ph. du Moulin, 328. — Vierge, 328.
Laval (Mayenne). Musée archéol. : Saint Michel, 325.
Liancourt (Oise). Presbyt. : bois flam., 236.
Vasque de la fontaine de Gaillon, 148 (fig.)
Lierville (Oise). Vierge, 475, 476 (fig.). — Sainte Barbe, 476.
Lignières (Aube). Mater dolorosa, 334.
Lille (Nord). Ég. Saint-Maurice, 19.
Limeray (I.-et-L.). Ég., 20. — Angelots, 49. — Saint Jean-Bapt., 65, 66. — Saint Antoine, 67. — Vierge xiv^e s., 74. — Christ flam. d'Amboise, 249 (fig.), 250, 282, 325. — Christ d'Avizé, 325. — Pitié, 331. — Sainte Madeleine, 331, 332 (fig.). — Saints évêques, 332, 333 (fig.). — Saint Louis, 333. — Sainte Véronique, 335.
Limoges (Haute-Vienne). Cath., 23.
Lirey (Aube). Retable, 264.
Lisieux (Calvados). Ég. Saint-Pierre : Basrel. xv^e s., 60, 261.
Loché (I.-et-L.). Vierge et saint Jean, 335.
Loches (I.-et-L.). Chât. : Logis du Roi, 28. — Sc. décor., 52 (fig.), 53. — Oratoire d'Anne de Bretagne, 47, 196. — Tombeau d'Agnès Sorel, 98, 99 (fig.).
Collégiale Saint-Ours, 12. — Tombeau de Raoul de Préaux, 100.
Ég. Saint-Antoine : Triptyque, 40, 330.
Loudun (Vienne). Ég. Saint-Pierre-du-Martray, 15, 54.
Louestault (I.-et-L.). Ég., 14.
Louviers (Eure). Ég., 18. — Sépulcre bourg., 60, 305, 319.
Lucques. Volto santo, 438.
Lude (Le) (Sarthe). Chât. : Angelot (bronze), 84 (fig.), 85 (fig.), 283, 390. — St. fun. xv^e s. 100. — Vierge, 228.
Lussac (Vienne). Frag. de Vierge, t. c., 426.
Luynes (I.-et-L.). Maison xv^e s., 30, 31, 50.
Lyon (Rhône). Musée : Vierge ital., 162.
Maignelay (Oise). Ég., 23, 44. — Retable flam., 236.
Maillezais (Vendée). Tombeau de Louis de Rohault, 348. — Autres tombeaux, 349.
Malicorne (Sarthe). Tombeau d'un Sire de Chaources, 101 (fig.), 102, 103 (fig.), 392.
Mantes (S.-et-O.). Fontaine, 204.
Mans (Le) (Sarthe). Cath. : Jubé, 302-3. — Tombeau de Charles IV d'Anjou, 118, 119 (fig.). — Vitrail de la Rose, 259.
Musée de la Reine Bérengère : Bois flam., 234. — Larrons en croix, 303.
Marcilly-sur-Vienne (I.-et-L.). Ég., 12, 43.
Marcoussis (S.-et-O.). Vierge, 74, 428, 429 (fig.).
Marissel (Oise). Retable flam., 236.
Marmoutier (I.-et-L.). Sainte-Radegonde : Bénitier italien, 139, 199, 417.
Marseille (Bouch.-du-Rh.). Ég. de la Major : Chap. Saint-Lazare, 119. — Dép. de croix en céramique, 113.
Musée Borély : Marb. ital., 113.
Mathefelon (M.-et-L.). Sculpt. du Verger, 421.
Meilhand (Puy-de-Dôme). Bénitier italien, 202.
Meillant (Cher). Chât. (fig.), 31, 54. — Retable flam., 234.
Mer (L.-et-C.). Ég., 14.
Méru (Oise). Sainte Anne, bois flam., 236.
Mesland (L.-et-C.). Vierge, xix (fig.). 431, 433 (fig.), 435, 480.
Mesnières (Seine-Inf.). Chât., 32.
Mièges (Jura). Sc. bourg., 58.
Milan. San-Eustorgio : Tombeau de saint Pierre, 396.
San-Francesco : Madone du mon. Birago, 163.
Sainte-Marie-des-Grâces : Terres cuites, décor., 424.
San-Satiro : terres cuites, décor., 424.
Modène. Sc. de Mazzoni, 167, 183, 184.
Moissac (T.-et-G.). Pitié, 314 (fig.), 315. — Sépulcre, 305.
Mont (L.-et-Ch.). Ég. : 14, 48.
Montal (Lot). Bustes du château, 211.

Montargis. Musée : Saint-Michel-de-Ferrières, 324, 325 (fig.).
Montbrison (Loire). Ég. : Vierge du portail, 311. — Sc. décor., 54.
Musée de la Diana : Sainte Anne, 466.
Montdidier (Somme). Ég. Saint-Pierre, 19.
Montigny (Oise). Ég., 23.
Montils-lès-Tours (I.-et-L.), 25.
Montlivaut (L.-et-G.). Ég., 14.
Montluçon (Allier). Ég. Saint-Pierre : Sainte Madeleine, 313 (fig.).
Ég. N.-D. : Saint Jean, 314. — Pitié, 314.
Montmorency (S.-et-O.). Ég. Saint-Martin, 22. — Tombeau de Guillaume de M., 144, 484.
Montpensier (I.-et-L.). Chât., 25.
Montrésor (I.-et-L.). Chât., 26.
Collégiale, 22. — Vierge, 327. — Stalles, 254. — Stat., façade, 486. — Tombeau des Bastarnay, 144, 145, 161, 189, 458.
Montreuil-Bellay (M.-et-L.). Ég., 15.
Mortagne (Orne). Ég., 18, 44.
Mortier-Crolle (M.-et-L.). Chât., 29.
Motte-Feuilly (La) (Indre). Tombeau de Charlotte d'Albret, 485.
Moulin (Le) (L.-et-C.). Chât., 29, 35 (fig.). — Sainte Catherine, 75 (fig.), 76.
Moulins (Allier). 19. — Vitraux, 41. — Triptyque, 40, 271, 283, 306 (fig.). — Sépulcre, 58, 61, 287, 305.
Musée : Saint Jean-Baptiste, 308. — Buste d'évêque xv^e s., 308. — Vierge bourg., 308 (fig.), 309. — Tête : fragment, 312 (fig.). — Statues décapitées, 467. — Vierge allaitant, 312, 468. — Vierge d'Izeure, 468.
Collection Bouchard : Vierge, 467.
Vierge sur une maison, rue d'Allier, 467.
Munich. Cab. des Est. — dessin de Mazzoni, 287 (fig.).
Musée nat. bav. : Disque en bronze, 430.
Mur (L.-et-Ch.). Ég., 14.
Mussy (Aube). Saint Jean, 329.
Nantes (Loire-Inf.). Chât., 24.
Cathéd., 16, 43, 88. — Voussures du portail, 67, 88, 89 (fig.), 91 (fig.), 237, 260. — Tombeau de François II de Bretagne, par Michel Colombe, xi (fig.), 139, 144, 161, 170, 193, 231, 361, 353 et suiv., 357 (fig.), 382 et suiv., 383 (fig.), 388 (fig.), 391 (fig.), 393 (fig.), 394 (fig.), 401 (fig.), 403, 404 (fig.), 405 (fig.), 407 (fig.), 415. — Tombeau de G. Guegen, 363 (fig.). — Tombeau de Lamoricière, 395.
Ég. des Carmes : Retable, 358, 359.
Musée archéol. : st. xv^e s., 67. — Pitié, 331.
Naples. Tombeau des Brancacci, 397.
Ég. San-Giovanni a Carbonara : Presepe flam., 239.
Arc de triomphe de Castelnuovo, 123.
Monte Oliveto : Dép. de croix par Mazzoni, 167.
Nantouillet (S.-et-M.). Fontaine ital., 165, 203.
Narbonne (Aude). Ég. Saint-Just : Sépulcre, 305.
Nazelles (I.-et-L.). Ég., 13.
Neuillé-Pont-Pierre (I.-et-L.). Ég., 14. — Vierge xiv^e s., 73 (fig.).
Neuillé-le-Lierre (I.-et-L.). Vierge xiv^e s., 74.
Neuville-lès-Corbie (La) (Somme). Tympan, 92.
Nevers (Nièvre). Cath. : Retables bourg., 58. — Sépulcre, 287, 305.
Niort (Deux-Sèvres). Ég. : Sc. décor., 54.
Musée : Fragments de tomb., 349. — Pleurants bourg., 59, 349.
Nivelles. Calvaire (Louvre), 250.
Noizay (I.-et-L.). Ég., 13. — Stalles, 252 (fig.), 328.
Noto. Église del Crocifisso. Vierge de Laurana, 118.
Nouatre (I.-et-L.). Ég., 12, 43.
Nucourt (S.-et-O.). Retable, 267.
Nuremberg. Chap. du cimetière. — Sépulcre, 287.
Saint-Sébald. Sépulcre, 287.
Oiron (Deux-Sèvres). Ég., 22. — Médaillon du Christ, 215.
Chât. Fontaine des jardins, 203.
Olivet (Loiret). Château : Vierge, 426. — Voir Musée du Louvre.
Orbais (Marne). Stalles, 251.
Orléans (Loiret). Chap. Saint-Jacques, 15.
Musée archéol. : Vierge xiv^e s., 74. — Saint Pierre assis, 324. — Tête casquée, 324 (fig.).
Padoue. Santo : Pieta de Donatello, 268.
Palerme. Dôme : Vierge de Laurana, 118.
Pavie. Tombeau de saint Augustin, 396.
Paris. Notre-Dame : Tympan de la Mort de la Vierge, 182. — Tour du chœur. Sc. de Jean Ravy, 478.
Ég. Saint-Germain-l'Auxerrois, 19. — Groupes de Jean Soulas, 477. — Tomb. des Poncher, 231, 445.
Ég. Saint-Séverin, 19.

Ég. Saint-Merry, 23.
Ég. Saint-Jacques-la-Boucherie, 23.
Ég. Saint-Louis-en-l'Ile : Mise au tombeau, 316.
Ég. des Célestins, tombeau des ducs d'Orléans, 143.
Ég. des Grands-Augustins, chap. de Commines, 138, 514 (fig.).
Hôtel de Ville, 136. — Palais de justice : Triptyque, 229. — Hôtel de Cluny, 33, 241. — Pont Notre-Dame, 136.
Musée du Louvre. Tombeau de Philippe Pot, 57, 60. — St. fun. de G. de Chanac, 389. — St. fun. de Pierre d'Évreux, 102. — Vierges bourg., 63. — Anges chanteurs. Éc. bourg., 49. — Statuette du roi (xv^e^ s.), terre cuite, 424. — Christ champenois, xv^e^ s., 282. — Calvaire de Nivelles, 249, 282. — Vierge du Besneray, 75.
Marbres de Gaillon, 140 (fig.), 145. — Statue de Louis XII, de Gaillon, 150, 151 (fig.). — Fontaine de Gaillon, 149. — Buste décor. de Gaillon, 211. — Méd. d'emper. rom. de Gaillon, 173, 174 (fig.). — Panneaux de la chapelle de Gaillon, 198, 212. — Tombeau de Commines, 174, 176 (fig.), 177 (fig.), 185. — Bas-relief de la mort de la Vierge, 178 et suiv., 179 (fig.).
Saint Georges de Michel Colombe, xvii (fig.), 381 et suiv. (fig.). — Vierge d'Olivet, i (fig.), xii (fig.), 269, 327, 426, 430 (fig.). — Vierge d'Écouen, 431, 437 (fig.). — Tombeau des Poncher, 178, 415, 444, 445 (fig.), 447. Statues de Chantelle, 462, 463 (fig.), 464, 465 (fig.). — Nativité de Soulas, 478. — St. fun. de Jeanne de Penthièvre, 485.
Vertus cariatides ital., 396. — Jeune fille inconnue attribuée à Laurana, 123. — Saint Georges de l'atelier des Robbia, 380. — Jugement de Salomon. Bas-rel. ital., 162. — Arion, coll. Davillier, 291. — Retable de Poissy (ivoire), 114. —. Vierge d'Andrea Solario, 138, 424.
Bibl. nat. : miniature des statuts de l'ordre de Saint-Michel, 41. — Ms. de Boèce, 230. — Ms. du Champion des Dames, 398.
Cab. des Estampes : Jeu de cartes d'Italie, 397, 398 (fig.), 399 (fig).
Cab. des Médailles : Buste de Mino da Fiesole, 164. — Méd. de Louis XI par Laurana, 125 (fig.). — Médaille du roi René par Pietro da Milano, 123 (fig.). — Méd. de Louis XII, par Michel Colombe, 352, 376, 377 (fig.). — Médaille de Louis XII off. par la ville de Paris, 378.
Musée de Cluny : Stat. gothiques, 63, 69, 78, 79. — N.-D. des Ardants de Poissy, 78. — Médaillons de Vertus, par Luca della Robbia, 164, 396. — Madone en mosaïque ital., 133. — Stat. bois flam., 235, 257. — Retable de Champdeuil, 236. — Lutrin flam., 232. — Stalles, 251. — Retable de Bernay, 261 (fig.), 424. — Retable en pierre, 263. — Vierge d'Arbois, 474, 481 (fig.). — Bâtons de confrérie, 439.
Éc. des Beaux-Arts : Fragments de Gaillon, 146 (fig.), 173, 210. — Fragments du tombeau de Commines, 175 (fig.). — Buste de Guillaume de Rochefort ?, 163.
Coll. André : Sainte Madeleine (ivoire), 314.
Coll. Ed. André : Tombeau de Francesca Tornabuoni, 397.
Coll. Chabrière-Arlès : Sainte femme, 315 (fig.), 316.
Coll. Chalandon : Émail de la Mise au tombeau, 280.
Coll. E. Peyre : Bas-relief de saint Hubert, 244. — Dessin du tombeau de François II, 358.
Anc. coll. Stein : Sainte Madeleine, 313.
Pau (Basses-Pyrénées) (château), 32.
Péraudière (La) (I.-et-L.). Bustes en terre cuite, 163, 424.
Péronne (Somme). Ég., 23.
Pise. Cath. : Chaire, 396.
Plessis-Bourré (M.-et-L.). Chât., 24.
Plessis-Chivré (M.-et-L.). Chât. : Bas-rel. Nativité, 247 (fig.).
Plessis-lès-Tours (I.-et-L.). Chât., 25 (fig.).
Pocé (I.-et-L.). Eg., 13. — Stalles, 252, 328. Chât., 29.
Poissy (Seine-et-Oise). Sainte Anne et sainte Barbe, 78.
Poitiers (Vienne). Eg. N.-D. la Grande : Sépulcre, 187, 287, 305.
Biblioth. : Missel de Nouaillé, 41.
Musée des antiquaires : Profil de Christ, 215. — Tête d'ange du Verger (moulage), 421 (fig.).
Poligny (Jura). Sc. bourg., 58.
Pont-a-Mousson (Meurthe-et-Mos.). Sépulcre, 287, 291, 305.
Pont-Audemer (Eure). Eg., 22.
Pont-de-l'Arche (Eure). Eg., 18.

Pontoise. Église Saint-Maclou, 87.
Ponts-de-Cé (M.-et-L.). Ég. Saint-Aubin, 16.
Ég. Sainte-Maurille : Stalles, 254.
Chât., 24.
Presles (S.-et-O.). Stalles, 251.
Provins (S.-et-M.). Retable des Cordeliers, 264.
Anges de Saint-Ayoul, 479.
Puy (Le) (Haute-Loire). Cath. : fresques, 40, 229.
Musée de la cath. : Vierge, 75.
Ég. Saint-Laurent : Sc. décor., 54.
Musée : Masque ital., 123.
Le Puy-Notre-Dame (M.-et-L.). Ég., 15. — Vierge XIVe siècle, 74. — Stalles, 255.
Reims (Marne) : Ég. Saint-Remi, portail lat., 93. — Crucifix habillé, 439. — Vierge, 481.
Reugny (I.-et-L.). Ég., 13.
Ricey-Bas (Aube). Retable flam., 237.
Rimini. Temple des Malatesta, 396.
Riom (Puy-de-D.). Vierge du Marturet, 74, 75, 309 (fig.).
Mais. des Juges-Consuls : médaillons ital., 164.
Rivau (Le) (I.-et-L.), Chât., 25.
Roanne (Loire). Musée : Vierges, 263.
Roche-du-Maine (La) (Deux-Sèvres). Chât. : stat. équestre, 173.
Rochelle (La) (Charente-Inf.). Sépulcre de Michel Colombe, 294, 359.
Roches-Tranchelion (I.-et-L.). Chap., 22.
Rodez (Aveyron). Cath., 19, 57. — Sépulcre, 315. — Stalles, 251.
Rome. Tombeaux des papes Sixte IV et Innocent VIII, 397.
Romorantin (L.-et-C.). Maison XVe siècle, 31, 50.
Rosnay (Aube). Lutrin, 232.
Rouen (Seine-Inf.). Cath. : 22, 87, 319. — — Stalles, 53, 228. — Tombeau des card. d'Amboise, 264, 374, 400, 448, 449 (fig.), 451 (fig.), 452, 453 (fig.).
Ég. Saint-Maclou, 17, 18, 92.
Palais de justice, 33, 257.
Hôtel Bourgtheroulde, 210.
Palais abbatial de Saint-Ouen, fontaine ital., 148, 202.
Musée arch. : Vierge d'ivoire, 319.
Coll. Lebreton. Sainte Anne, prov. de Saint-Wandrille, 268.
Routot (Eure). Stalles, 251.
Rouvres (Côte-d'Or). Retable bourg., 57.
Rouziers (I.-et-L.). Ég., Vierge, 74. — Angelots, 86. — Tomb. de Jean du Bois, 100.
Coll. Belle. : Madone ital.
Rue (Somme). Ég., 19, 23, 256.
Saint-André d'Apchon (Loire). Vitraux, 42.
Saint-André-lès-Troyes (Aube). Sainte Catherine, 321.
Saint-Antoine-de-Viennois (Isère), Ég., 58-9, 86.
Saint-Benoît-sur-Loire (Loiret). Stalles, 251.
Saint-Bohaire (L.-et-C.). Ég., 14. — Châsse, 256.
Sainte-Catherine-de-Fierbois (I.-et-L.). Ég., 12, 13 (fig.), 21, 43, 46 (fig.). — Déposition de croix, 247, 248 (fig.). — Panneaux bois, 255. — Sainte Catherine, 327.
Saint-Claude-Froidmantel (Eure-et-L.). Vierge, 328.
Saint-Cyr-sur-Loire (I.-et-L.). Ég., 12. — Fonts bapt., 200.
Saint-Denis (Seine). Tombeau de Charles VIII, 168 et suiv., 169 (fig.). — Tombeau des ducs d'Orléans, 142, 143 (fig.), 144 (fig.), 386. — Tombeau de Louis XII, 144, 190, 210, 214, 215 (fig.), 454, 456, 457 (fig.). — Tombeau de Henri II, 384. — Tombeau de Renée d'Orléans, 485. — Stalles de Gaillon, 212, 400.
Saint-Épain (I.-et-L.). Ég., 12, 43. — Stalles, 254.
Saint-Florent-le-Vieil (M.-et-L.). Chap. du cimetière. Retable, 82.
Saint-Flovier (I.-et-L.). Stalles, 253.
Sainte-Fortunade (Corrèze). Buste reliquaire, 315.
Sainte-Foy-de-Conches (Eure). Église, 18.
Saint-Galmier (Loire). Retable flam., 234. — Vierge du Pilier, XXI (fig.), 470, 471 (fig.).
Saint-Gérand-de-Vaux (Allier). Vierge (fig.), 309.
Saint-Germer (Oise). Sépulcre, 305.
Saint-Haon-le-Chatel (Loire). Vierge, 467.
Saint-Hilaire-la-Croix (Puy-de-D.). Sainte Madeleine, 313.
Saint-Jacques de Monestiés (Tarn). Sépulcre, 315.
Saint-Janvrin (Cher). Pitié, 314. — Pleurants, 392.
Saint-Jean-de-Losne (Côte-d'Or). Vierge, 57, 61.
Saint-Laurent-sous-Rochefort (Loire). Sainte Anne, 267.
Saint-Marc-la-Lande (Deux-Sèvres). Ég., 21 (fig.), 43, 46.
Saint-Marcel-d'Urfé (Loire). Vierge de la Chira, 469 (fig.), 470, 472.
Saint-Martin-aux-Bois (Oise). Stalles, 251. — Déposition de croix, 476, 477 (fig.).

Saint-Martin-lé-Beau (I.-et-L.). Ég., 30. — Vierge, 328.
Sainte-Maure (I.-et-L.). Tombeau de Louis de Rohan, 100. — Vierge, 485.
Saint-Maurice d'Estelan (S.-Inf.). Chât., 32.
Saint-Michel-en-l'Herm (Vendée). Bas-relief de Colombe, 346.
Saint-Omer (Pas-de-Cal.). Sculptures en majolique, 113.
Saint-Ouen (I.-et-L.). Ég., 13.
Saint-Planchers (Manche). Vierge, 74.
Saint-Pol-de-Léon (Finistère). Stalles, 251.
Saint-Remi-sous-Barbuise (Aube). Vierge, 480.
Saint-Riquier (Somme). Ég., 19, 23, 256.
Saint-Sulpice-de-Favières (S.-et-O.). Stalles, 251.
Saint-Valéry-sur-Somme (Somme). Bas-rel., 264.
Saint-Wandrille (S.-Inf.). Lavabo, 55. — Sainte Anne (coll. Le Breton), 268.
Saintes (Char.-Inf.). Ég. Saint-Pierre, 19, 87. Musée : Sc. décor., 54.
Saintines (Oise). Retable flam., 236.
Salins (Jura). Calvaire, 367.
Saumur (M.-et-L.). Chât., 24. — Sc. décor., 54. Ég. N.-D. de Nantilly, 15. — Stalles, 255. Ég. Saint-Pierre : Stalles, 253 (fig.), 264. — Domine, quo vadis? N.-D. des Ardilliers : Madeleine, 288.
Seiches (M.-et-L.). Sculpt. du Verger, 421.
Semblançay (I.-et-L.). Vitraux, 41. — Mater dolorosa, 395.
Semur (Côte-d'Or). Sépulcre, 57, 68, 305.
Senlis (Oise). Cath., 22.
Sens (Yonne). Cath., 22, 87. — Tomb. de Jean de Salazar, 231, 472, 473 (fig.).
Sepmes (I.-et-L.). Château de Baigneux, 29.
Seuilly (I.-et-L.). St. fun., 100.
Sienne. Cath. : Vertus du pavé, 397. Fonte Gaïa, 396.
Solesmes (Sarthe). Sépulcre, xiv (fig.), 103, 186, 259, 274 et suiv., 275 (fig.), 278 (fig.), 281 (fig.), 284 (fig.), 285 (fig.), 289 (fig.), 291 (fig.), 321 (fig.), 390. — Pilastre de l'encadrement du sépulcre, 191, 192, 193 (fig.), 194, 206. — Saint Pierre, 258, 283 (fig.), 284, 295 (fig.), 322, 430. — Pitié, 64, 65 (fig.). — Saint Benoît, 302. — Saint Paul, 302. Ensevelissement de la Vierge, 187.
Souday (L.-et-C.). Bas-relief, bois, 256.
Souvigné (I.-et-L.). Saint Michel, 86. — Saint Jean-Bapt., 329.
Souvigny (Allier). Ég., 19. — Tombeau de Charles Ier de Bourbon et d'Agnès de Bourgogne, 57, 98, 307, 385. — Sépulcre bourguignon), 58. — Saint Pierre, 308. — Sainte Madeleine, 307 (fig.), 308. — Vierge et enfants, 310 (fig.).
Suèvres (L.-et-C.). Ég. St-Christophe, 14, 48. Ég. Saint-Lubin : Boiseries, 255, 256.
Talant (Côte-d'Or). Sainte-Madeleine, 68.
Tarascon (Bouches-du-Rh.). Ég. Sainte-Marthe : Tombeau de Jean Cossa, 118.
Ternant (Nièvre). Retables flam., 233.
Ternay (Vienne). Chât., 24. — Chap. : Sc. décor., 43, 48. — Bois flam., 235.
Thenay (L.-et-C.). Retable flam., 235 (fig.).
Thouars (Deux-Sèvres). Chât. : chap., 21, 43. — Médaillon du Christ, 215. — Tomb. des La Trémoille, 485. Ég. Saint-Laon : Sc. décor. xve siècle, 46. — St. fun., 100.
Tillières (Eure). Ég. : clefs de voûte, 44.
Tonnerre (Yonne). Sépulcre, 57, 58 (fig.), 61, 68, 187, 277, 282, 305.
Toul (Meurthe-et-Mos.). Cath., 19.
Toulouse (Haute-Garonne). Musée : Sc. bourg., 59, 291. — Sépulcre, 305. — Bas-rel. marbre italien, 162.
Tournay. Jubé, 242.
Tours (I.-et-L.). Cathédr., 10, 20. — Portail occ., 43, 44, 45, 88. — Décorat. des tours, 55 (fig.), 165, 414. — Angelots décor., 49. — Culs-de-lampe de la sacristie, 47, 49, 50 (fig.). — Vitraux, 41. — Lutrin, 232. — Fonts baptismaux, 200. — Tombeau des enfants de Charles VIII, 139, 195, 374, 442, 443 (fig.). — Cloître Saint-Gatien, 29 (fig.), 45, 196. — Bibl. du chapitre, 29, 47. Ég. Saint-Martin. — Tombeau des Boucicaut, 94. — Tomb. de Jean Dupeyrat, 374. — Bas-relief de N.-D. de l'Écrignole, 374, 485. — Cloître Saint-Martin, 165, 414. Ég. N.-D.-la-Riche, 11, 43, 45. — Vitraux, 41. — Stalles, 252. Ég. des Carmes, 11, 16, 43. — Stalles, 252. Ég. Saint-Clément, 11, 45. — Clef de voûte, 48 (fig.), 320. — Porte, 255. Ég. Saint-Julien. — Vierge de Neuillé-Pont-Pierre, 73. Ég. Saint-Saturnin : Retable de Michel Colombe, 359, 430. Chap. du Lycée : bénitier, 199, 200. Ég. Saint-Pierre-des-Corps, 11. Anc. églises : Saint-Pierre du Chardon-

net, 11. — Saint-Pierre du Boille, 11. — Saint-Étienne, 11. — Sainte-Croix, 11. — Saint-Pierre le Puellier, 45. — des Cordeliers, 45.
Fontaine de Beaune, 165, 196, 204, 364, 414.
Maison de Tristan, 30, 46, 47 (fig.), 49.
Hôtels et maisons XVe siècle, 30, 49, 50.
Musée archéol. : Clef de voûte de Saint-Clément, 48 (fig.). — Vierge de Beaumont, 62 (fig.). — Vierge de douleur, 77 (fig.), 335. — Tête de jeune homme (pierre peinte), 83 (fig.), 84. — Bas-rel. : martyre de saint Laurent, 246. — Pitié, 330. — Saint Côme et saint Damien, 325, 326 (fig.). — Médaillon ital., 162. — Fragm. de pilastres ital., t. c., 190. — Statuette flam., 235, 257, 271 (fig.).
Biblioth. : Ms. des droits de Louis XI sur la Bourgogne, 41, 399, 401 (fig.). — Ms. de Saint-Florentin d'Amboise, 230.
Anc. coll. Lobin : Sainte Catherine, 419, 420, fig.

Tréguier (Côtes-du-N.). Stalles, 251.

Tréport (Le) (Seine-Inf.). Eg., 19, 266. — Vierge, 319.

Trèves-Cunault (M.-et-L.). Tombeau de Robert le Maçon, 100.

Troyes. Cathéd., 17, 20, 22. — Sc. décor., 44, 54. — Voussures du portail, 88.
Ég. de la Madeleine, 17. — Ste Marthe, 321.
Ég. Saint-Urbain : bas-rel. de la sacristie, 481.
Ég. Saint-Jean. Retable de la Cène, 482.
Ég. Saint-Nicolas, 22. — Saint-Bonaventure, 321, 322 (fig.).
Ég. Saint-Nizier : Sépulcre, 305.
Églises : Saint-Pantaléon, 22. — Saint-Remi, 22. — Saint-Loup, 22.
Musée : Culs-de-lampe des Cordeliers, 54. — Vierge, 481.
Hôtel-Dieu : Vierge, 321, 480.

Turpenay (I.-et-L.). Stat. funér., 100.

Ussé (I.-et-L.). Chât., 28. — Buste ital., 163 — Chapelle, 22. — Apôtres du porche, 485. — Stalles, 254. — Bénitier ital., 163.

Valmer (I.-et-L.). Retable de Vernou, 82 (fig.). — Retable flam., 235. — Saint Hubert, 333.

Vaudes (Aube). Vierge, 480.

Vendôme (L.-et-Ch.). Eg. de la Trinité, 16, 43. — Saint Jean-Bapt. XIVe s., 80. — Stalles, 65, 252.. — Piédestal des fonts baptismaux, 203 (fig.). — Bénitiers, 205. — Clôtures du chœur, 219.
Ég. de La Madeleine, 16.
Chapelle du Lycée, 16.
Musée. Fragment du tombeau de Fr. de Bourbon, 374, 458, 459 (fig.). — Bois flam., 234.

Venise. S. Antonio Abbate : Sépulcre de Mazzoni, 167.
Bréviaire Grimani, 239, 379.

Verdun (Meuse). Musée : Bas-relief de saint Hubert, 245.

Véretz (I.-et-L.). Fragm. de st. équestre, 172 (fig.).

Verger (Le). Chât., 28, 34 (fig.). — Stat. éq. de Pierre de Rohan, 172. — Tombeau des Rohan, 421. — Tête d'ange, 420, 421 (fig.).

Vains (Manche). Saint Léonard, 474.

Verneuil (Eure). Eg. de la Madeleine, 22. — Vierge XVe s., 316 (fig.). — Diverses sc. XVe s., 327. — Sépulcre, 317 (fig.), 318 (fig.).
Ég. N.-D. : Clefs de voûte, 44. — Saint Christophe, 244, 265 (fig.). — Saint Joseph, 317. — Saint Denis, 474. — Sainte Suzanne, 474.

Vernon (Eure). Ég., 87.

Vernou (I.-et-L.). Ég., 13.
Chap. des Archevêques de Tours, 82. — Retable de J. de Bernard, 82 (fig.), 83.

Vérone. San Fermo maggiore : Tomb. des Brenzoni, 239.
Palazzo della Ragione, 136.

Verron (Sarthe). Vierge bourg., 63 (fig.).

Versailles (S.-et-O.). Musée : Juvénal des Ursins priant, 169. — Bronze du Louis XII, de Gaillon, 151.

Vétheuil (S.-et-O.). Retable flam., 236.

Vieil-Baugé (M.-et-L.). Ég., 16.

Villemaur (Aube). Vierge, 481.

Vienne (Isère). Cath. : portail, 87, 93.

Ville-aux-Dames (La) (I.-et-L.). Ég., 43. — Vierge, 328.

Villedomange (Marne). Vierge, 321.

Villefranche-de-Rouergue (Aveyron). Stalles, 251.

Villeloin (I.-et-L.). Saint Michel, 325.

Villeneuve-l'archevêque (Yonne), 305, 321.

Vileneuve-lès-Avignon (Vaucluse), masque ital., 123.

Villers-Saint-Sépulcre (Oise). Sépulcre, 305.

Villesavin (L.-et-C.). Fontaine ital., 203.

Walcourt. Jubé, 245.

TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION ..... VII à XXIII

PREMIÈRE PARTIE

LES ORIGINES GOTHIQUES

LA SCULPTURE FRANÇAISE, PARTICULIÈREMENT DANS LA RÉGION DE LA LOIRE, AVANT 1495

CHAPITRE I

VITALITÉ DE L'ART FRANÇAIS A LA FIN DU XV^e SIÈCLE
PREUVE TIRÉE DE L'ARCHITECTURE

L'architecture en France, dans la deuxième moitié du siècle, est-elle un art épuisé ? — Attachement des artistes aux principes gothiques. — Y a-t-il diminution de l'activité, de la fécondité d'invention ?
Transformation du style gothique. Qualités nouvelles de clarté et d'élégance.
Place prépondérante et développement tout nouveau de l'architecture civile. — Ses caractères.....
Persistance du tempérament essentiel de l'art français après l'invasion italienne..... 1

MONUMENTS D'ARCHITECTURE RELIGIEUSE

Dans la région de la Loire. — Tours, Amboise, Loches, Sainte-Catherine-de-Fierbois, etc. — Églises rurales. — Dans le Blaisois, l'Orléanais, le Poitou, l'Anjou. — Vendôme et Nantes. 9
En dehors de la région de la Loire. — La Champagne, la Normandie, le Nord. — L'Ile-de-France, l'Est et le Centre..... 17
Continuation des constructions de style gothique après 1495..... 20

MONUMENTS D'ARCHITECTURE CIVILE

Dans la région de la Loire. — Les dernières demeures féodales. — La royauté en Touraine. — Constructions des Dunois, du roi René, de Jean Bourré. — Série de châteaux antérieurs à 1495.
Les grandes constructions du style fleuri, avant et après 1495 : Amboise, Le Verger, Blois, Ussé, etc.
Manoirs, maisons de ville, à Tours, à Angers, à Bourges.. 23
En dehors de la région de la Loire. — Les châteaux normands, etc. — L'*hôtel* à la française. — Les hôtels de ville, les palais de justice..... 32
Conclusion..... 33

CHAPITRE II

COUP D'OEIL GÉNÉRAL SUR LES ARTS MINEURS ET SUR LA PEINTURE LA SCULPTURE DÉCORATIVE

Activité et persistance des traditions dans les arts mineurs. — La peinture. — La miniature et le vitrail. — Enquêtes nécessaires..... 38
Esprit général de la décoration sculpturale. — Les fenêtres, les tympans ajourés, les clefs de voûte, etc.
Le feuillage. — Sa transformation. — Ses applications dans les édifices religieux et civils.. 42
Éléments étrangers à la végétation. — La figure humaine, les sujets familiers, le grotesque. Exemples empruntés à la région de la Loire : Tours, Amboise, Blois, Loches..... 47
Diffusion générale de ce style à quelques exceptions près. — Abandon brusque malgré quelques persistances réelles..... 53

CHAPITRE III

LA SCULPTURE BOURGUIGNONNE, SON EXTENSION ET SON ADOUCISSEMENT

L'école de sculpture bourguignonne dans la deuxième moitié du xv^e^ siècle. — Diffusion de ses productions dans un certain nombre de provinces françaises (Franche-Comté, Provence, Languedoc, Normandie).
Caractères essentiels de cette école. — Le réalisme. — Accentuation et exagération..... 56
Quelques pénétrations bourguignonnes dans la région de la Loire : Vierges de Beaumont et de Verron. — Pitiés de Dierre et de Solesmes, saints Jean-Baptiste de Limeray et de Cangey. — Jacques Morel à Angers, etc..... 61
Adoucissements du style bourguignon : la Vierge d'Autun. — Indices d'une transformation générale de l'art français..... 68

CHAPITRE IV

LA SCULPTURE FRANÇAISE EN DEHORS DE L'INFLUENCE BOURGUIGNONNE

Provinces indemnes de l'influence bourguignonne : l'Ile-de-France, la Champagne, et dans une certaine mesure la Touraine..... 71
Persistance du style gothique du XIV^e^ siècle.
La Vierge du Marturet de Riom, la sainte Catherine du Moulin, la Mater Dolorosa de Tours.
Les statues de la chapelle de Châteaudun..... 72
La sculpture dans la région de la Loire au temps de Jean Fouquet : le retable de Vernou. — L'angelot du Lude..... 81
La décoration des voussures des portails d'église. — Analogies avec les compositions pittoresques de l'art flamand. — Le portail de Nantes..... 86
Les sculptures funéraires. — Les Boucicaut à Saint-Martin-de-Tours. — Tombeau de saint Silvain à La Celle-Bruère. — Tombeaux de Bueil. — Tombeau d'Agnès Sorel à Loches. — Tombeau de Malicorne..... 93
Conclusion. — La *détente* de l'art français à la fin du xv^e^ siècle. Nature et raisons véritables de cette évolution..... 104

DEUXIÈME PARTIE

LES INFLUENCES ÉTRANGÈRES AVANT ET APRÈS 1495

L'ART ITALIEN ET L'ART FLAMAND EN FRANCE

CHAPITRE V

L'INFLUENCE ITALIENNE AVANT LES GUERRES D'ITALIE

Diverses théories en présence sur la Renaissance française et l'influence italienne. — La pénétration italienne est réelle dès avant 1495. — A-t-elle une action efficace ?..... 107
Rapports généraux de la France et de l'Italie au xv^e^ siècle. — Les ambassades, les prélats. — Rôle des rois de France jusqu'à Charles VIII. — Le roi René.
Rapports commerciaux. — Produits italiens importés. Artistes appelés avant et après 1450.. 109
Les médailleurs italiens en France : Francesco Laurana. — Ses œuvres de sculpture, leur caractère et leur influence possible. — Pietro da Milano. — Nicolo Spinelli. — Jean de Candida. — Nature de l'action exercée par les médailleurs..... 117
Conséquences du voyage de Jean Fouquet en Italie
Conclusion sur la pénétration italienne avant 1495... 127

CHAPITRE VI

LA PÉNÉTRATION ITALIENNE ENTRE 1495 ET 1510 ENVIRON

APRÈS LES GUERRES D'ITALIE

Action décisive des expéditions d'Italie. — Enthousiasme peu éclairé d'abord. — Le butin de Charles VIII. — Objets d'art importés d'Italie immédiatement après 1495. — Artistes ramenés. — Rapports de plus en plus fréquents et intimes avec l'Italie..... 131
Le personnel des artistes italiens employés par Charles VIII. — Le jardinier Pasello. — Alphonse Damasso, Jérôme Pacherot, Bernardino de Brescia. — Guido Paganino, Dominique de Cortone, Fra Giocondo. — Leur rôle effectif et leur influence immédiate..... 134
Importation de monuments sculptés à Gênes ou à Carrare. — Énumération générale et dates 138

I. — MONUMENTS DE SCULPTURE IMPORTÉS D'ITALIE

Les marbres de la côte de Gênes. — Achats de matériaux bruts ou travaillés..... 141
Tombeau des ducs d'Orléans commandé par Louis XII..... 142
Marbres italiens apportés à Gaillon. — Morceaux décoratifs. — Les deux fontaines. — Les médaillons d'empereurs romains. — La statue de Louis XII..... 145
Marbres commandés par Antoine Bohier pour l'abbaye de Fécamp. — Le tabernacle. — Les bas-reliefs de l'autel. — La châsse. — Les statues de saint Taurin et de sainte Suzanne. 152
Tombeau de Raoul de Lannoy à Folleville..... 158
Morceaux isolés ou de provenance incertaine..... 162

II. — MONUMENTS DE SCULPTURE EXÉCUTÉS EN FRANCE PAR DES ITALIENS

Guido Mazzoni. — Sa carrière en Italie. — Son séjour en France (1495-1516)..... 166
Tombeau de Charles VIII à Saint-Denis..... 168
Statue de Louis XII à Blois. — Autres statues du même type en France..... 170
Médaillons d'empereurs romains de Gaillon..... 173
Tombeau de Commines. La décoration de la chapelle et les figures priantes..... 174

Bas-relief de la Mort de la Vierge au Louvre. — Groupe de la Dormition de la Vierge à Fécamp..... 178
Les décorateurs : Jérôme Pacherot, etc. — Leur présence et leur action dans la région de la Loire.
Décoration d'Amboise. — Pilastres en terre cuite trouvés à Amboise. — Pilastres de Solesmes.
Les ouvriers italiens employés au tombeau de Nantes. — Jérôme de Fiesole (?)..... 188
Tombeau des enfants de Charles VIII à Tours. (Partie italienne)..... 195
Jérôme Pacherot à Gaillon. — Ses collaborateurs italiens. — Fin de sa carrière..... 197
Les bénitiers, les fontaines et les fonts baptismaux..... 198
Les Juste — leur origine — leur arrivée en France.
Tombeau de Thomas James à Dol. — Tombeau de l'abbé de Blanchefort à Ferrières (?).... 204
Antoine Juste à Gaillon. — L'homme au casque. — Les apôtres de la chapelle..... 209
Ateliers secondaires — à Joigny — à Folleville — à Fécamp — à Vendôme — à Bourges... 217
Conclusion. — Nature et résultats véritables de l'influence italienne..... 220

CHAPITRE VII

CONTINUITÉ DE L'INFLUENCE FLAMANDE AVANT ET APRÈS 1495

L'influence flamande à côté de l'influence italienne. — Différence de nature.
La cour de Bourgogne, foyer d'influence flamande. — Les rois de France. — Le roi René.
Artistes flamands appelés en France.
Œuvres flamandes importées : peintures, miniatures, gravures..... 224

I. — MONUMENTS DE SCULPTURE FLAMANDE IMPORTÉS EN FRANCE

Les dalles funéraires en pierre de la Meuse
Les dinanderies, les lutrins.
Les retables en bois sculpté des ateliers de Bruxelles et d'Anvers : Ternant, Ambierle, Saint-Galmier. — Dans la région de la Loire. — Dans les provinces du Nord et de l'Est.. 231
Persistance du goût pour l'art et les artistes flamands après 1495.
Pénétration flamande en Italie..... 237

II. — MONUMENTS DE SCULPTURE EXÉCUTÉS EN FRANCE AVEC LA COLLABORATION OU SOUS L'INFLUENCE D'ARTISTES FLAMANDS

La chapelle Sainte-Blaise du château d'Amboise. — Décoration intérieure et bas-relief de saint Hubert..... 240
Autres reliefs pittoresques dans la région de la Loire : à Blois, au Plessis-Chivré, à Sainte-Catherine-de-Fierbois..... 246
Le travail du bois : les stalles d'église, œuvres d'ateliers franco-flamands. — Les boiseries décoratives..... 250
Influence générale en dehors de la région de la Loire.
Complication et surcharge de la décoration architecturale.
Complication et luxe exagéré du costume.
Tendance à la composition pittoresque : bas-reliefs normands, sculptures d'Amiens, etc. — Le saint Georges de Michel Colombe et celui du tombeau des cardinaux d'Amboise..... 257
Rapports dans l'iconographie. Thèmes et types communs à l'art flamand et à l'art français.. 265
Conclusion..... 269

TROISIÈME PARTIE

L'ÉCOLE DE LA LOIRE ET MICHEL COLOMBE

CHAPITRE VIII

L'ART DE SOLESMES

Le Sépulcre de Solesmes. — Son histoire et sa signification dans l'art français de la fin du xv^e^ siècle 273
Composition traditionnelle. — Place donnée à la Madeleine. — Réalisme des figures. — Les attitudes. — La draperie. — Impression d'ensemble 274
Unité de l'œuvre. — Part des ouvriers italiens 288
Les auteurs. — Discussion de l'attribution à Michel Colombe 293
Le saint Cyr de Jarzé et Louis Mourier 298
Hypothèse d'un atelier local. — Ce que l'on trouve de sculptures dans les environs de Solesmes. — Les Alignés et la Chapelle-Rainsouin 302
Hypothèse d'un atelier nomade. — La série des sépulcres du xv^e^ siècle 304
Accord de l'art de Solesmes avec l'ensemble de l'art français du temps
Les sculptures du Bourbonnais : Souvigny, Moulins. — Vierge de l'Hôpital-sous-Rochefort. — Madeleine de Montluçon 306
Écoles méridionales. — École normande (sépulcre de Verneuil). — École champenoise (La sainte Marthe et le saint Bonaventure de Troyes) 314
Accord plus particulier de l'art de Solesmes avec la production de l'école de la Loire contemporaine de la maturité de Michel Colombe.
La tête casquée d'Orléans et le saint Michel de Ferrières 323
En Touraine. — Productions secondaires et courantes de l'école. — Le groupe des statues de l'abbaye de Fontaines-les-Blanches. — La Pitié d'Autrèche. — La Madeleine de Limeray. — La Vierge de Douleur de Beaulieu 325
Essai de groupement et de détermination de divers ateliers 335

CHAPITRE IX

LA VIE ET LA CARRIÈRE DE MICHEL COLOMBE

Les prédécesseurs de Michel Colombe 337
Sa naissance. — Son origine, tourangelle ou bretonne 338
Michel Colombe à Dijon (?). — Michel Colombe à Bourges (?) 341
Bas-relief de Saint-Michel-en-l'Herm, et projet de tombeau de Louis XI (1473-1474) 345
Tombeau de Louis de Rohault, évêque de Maillezais (1480) 347
Michel Colombe à Tours, sa situation et sa renommée.
Travaux pour l'entrée de Louis XII à Tours, en 1500. — Le moule du « harnois » de Turnus. — La médaille offerte au roi 349
Le tombeau de François II de Bretagne à Nantes (1502-1507). — Rôle de Jean Perréal. — Les collaborateurs français et italiens de Michel Colombe. — Le retable des Carmes de Nantes 352
Le retable de Saint-Saturnin de Tours et le Sépulcre de La Rochelle (1507) 359
Le bas-relief du saint Georges de Gaillon (1508-1509) 361
Le tombeau de Guillaume Guegen 363
Michel Colombe et la fontaine de Beaune 364
Projets pour le tombeau de Brou. — Jean Perréal et Jean Lemaire. — Pourparlers avec Michel Colombe. — L'écrit de 1511. — Interruption des travaux
Fin de la carrière de Michel Colombe 365

CHAPITRE X

L'ŒUVRE DE MICHEL COLOMBE

Œuvres conservées de Michel Colombe..... 375
La médaille de Louis XII..... 376
Le saint Georges de Gaillon..... 378
Le tombeau de François II à Nantes. — La composition générale, œuvre de Perréal. — Origine du type choisi. — Part de Michel Colombe. — Les gisants. — Les angelots. — Les pleurants. — Les apôtres. — Les quatre Vertus cardinales. — Le thème iconographique. — Le style des figures. — Le type adopté. — Réalisme adouci. — Détail des figures. — Impression d'ensemble..... 382
Conclusion sur la nature et la valeur de l'art de Michel Colombe..... 407

CHAPITRE XI

L'ATELIER DE MICHEL COLOMBE

I

La famille de Michel Colombe. — Ses frères, ses neveux.
Les peintres Jehan et François Colombe, l'architecte Bastien François. — Guillaume Regnault, élève et successeur du maître, sa carrière et sa famille. — Jean de Chartres... 411
Quelques autres imagiers contemporains..... 417

II

Œuvres conservées de l'atelier de Michel Colombe.
La sainte Catherine de la collection Lobin. — La tête d'ange, fragment probable d'un tombeau du Verger. — La Vierge de la Carte, exécutée pour Jacques de Beaune..... 419
La Vierge d'Olivet. — Sa provenance. — Son caractère. — Détails de l'exécution..... 426
La Vierge de la Bourgonnière, la Vierge de Mesland et la Vierge d'Écouen..... 431
Le saint Sébastien, le saint Antoine et le Christ vêtu de la Bourgonnière. — Origines du type de ce dernier. — Caractère de l'œuvre..... 437
Tombeau des enfants de Charles VIII. (Partie française)..... 441
Tombeau de Louis de Poncher et de Roberte Legendre. — Les gisants et les Vertus. — Traces d'esprit nouveau..... 444
Tombeau des cardinaux d'Amboise à Rouen. — Artistes normands, artistes italiens, artistes tourangeaux..... 448
Le tombeau de Louis XII. — Les priants..... 454
Divers monuments funéraires, de même époque et de même style..... 457
Conclusion sur les élèves et successeurs immédiats de Michel Colombe..... 460

CHAPITRE XII

RAYONNEMENT DE L'ART DE MICHEL COLOMBE

Jean de Chartres et les statues de Chantelle..... 462
Œuvres analogues dans la région du *Bourbonnais.* — La Vierge de la Chira et celle de Saint-Galmier, leur signification..... 465
En Bourgogne : Vierge du tombeau de Salazar à Sens. — Retable d'Autun. — Vierge d'Arbois..... 472
En Normandie : Sculptures de Verneuil, de Rouen, etc..... 474
Dans l'*Ile-de-France* : la Vierge de Lierville. — Mélange d'éléments étrangers. — Déposition de croix de Saint-Martin-aux-Bois.

Jean Soulas. — Les sculptures de Chartres et le bas-relief du Louvre. — Accentuation de l'italianisme..... 475
La sculpture à Troyes vers 1520-1530. — Les œuvres dites de transition. — Préparation de la venue de Dominique Florentin..... 480
Conclusion sur l'école française de sculpture du début du XVI^e^ siècle. — Invasion progressive de l'italianisme. — Fin de l'école de la Loire..... 482

Appendice..... 487
Bibliographie..... 493
Table des gravures..... 505
Table des noms d'artistes..... 511
Table des œuvres étudiées ou mentionnées dans l'ouvrage..... 515
Table des matières..... 525

MACON, PROTAT FRÈRES, IMPRIMEURS.

ADDITIONS ET CORRECTIONS

P. 23, l. 7, au lieu de *Limoges*, lire *la cathédrale de Limoges*.

P. 67, n. 2, l. 6, au lieu de *Autrèches*, lire *Autrèche*.

P. 101, lég. de la pl., au lieu de sire *du* Chaources, lire sire *de* Chaources.

P. 101, l. 12, au lieu de *Souches*, lire *Sourches*.

P. 124, l. 12 et 16, au lieu de *Maxe-Verly*, lire *Maxe-Werly*.

P. 124, l. 19, ajouter en note : Cf. Müntz, *Les arts à la cour des papes Innocent VIII, Alexandre VI, Pie III*, Paris, 1898, in-8, p. 107.

P. 128, l. 23, au lieu de *coïncident*, lire *coïncide*.

P. 146, l. 36, au lieu de *Gazini*, lire *Gazino*.

P. 152, n. 3, l. 2, supprimer *II, 257*.

P. 160, l. 27, au lieu de *XV*^{e}, lire *XVI*^{e}.

P. 167, n. 2, après *Cicerone...*, ajouter *8*^{e} *éd., 1901, p. 482-483*.

P. 187, l. 12, ajouter : *L'exécution du groupe de Fécamp doit se placer nécessairement entre les années 1507 et 1510, après le voyage de Mazzoni en Italie, où il put voir le Laocoon* (cf. p. 185, n. 1) *et avant le voyage à Fécamp de l'imagier normand Pierre des Aubeaulx qui vient voir le groupe terminé pour s'en inspirer à son tour dans son groupe de Gisors*. (Cf. p. 450.)

P. 228, n. 1, au lieu de *D*^{r} *Champeaux*, lire *de Champeaux et Gauchery*.

P. 279, n. 3, au lieu de *Condé*, lire *Candé*.

P. 321, l. 37, au lieu de *M. Koechlin*, lire *MM. Koechlin et Marquet de Vasselot*.

P. 322, l. 33, au lieu de *M. Koechlin*, lire *MM. Koechlin et Marquet de Vasselot*.

P. 374, n. 2 (fin), *Chalmel, IV, p. 115* (et non 25), *indique que cette statue de saint Maur, en terre cuite, se trouvait dans une chapelle de Saint-Martin, mais sans en donner d'autre preuve qu'une tradition ou qu'un souvenir*.

MAGON, PROTAT FRÈRES, IMPRIMEURS.

84-B19468-2

226 Vitry, Paul. Michel **Colombe** et la Sculpture française de son Temps. 531 pp. critical monograph, notes, bibliography, index, 202 text illustrations, 16 plates. 4to. Paris 1901. Lucas p. 135. $385.00

The work offers a comprehensive study of French 16th century sculpture, Flemish and Italian influences, the style of the Solesmes sculptures, leading up to a monograph on the leading artist of the period.

GETTY CENTER LIBRARY
3 3125 00115 6732